

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XIII.

DIE KOIMESISKIRCHE IN NICÄA

UND IHRE MOSAIKEN

NEBST DEN VERWANDTEN KIRCHLICHEN BAUDENKMÄLERN.

DIE KOIMESISKIRCHE IN NICÄA
UND IHRE MOSAIKEN

NEBST DEN VERWANDTEN KIRCHLICHEN BAUDENKMÄLERN.

EINE UNTERSUCHUNG
ZUR GESCHICHTE DER BYZANTINISCHEN KUNST
IM I. JAHRTAUSEND.

VON

OSKAR WULFF.

MIT 6 TAFELN UND 43 ABBILDUNGEN IM TEXT.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

VORWORT.

Das den Kern dieser Publikation bildende Material ist von mir bereits in russischer Sprache nach denselben photographischen Aufnahmen veröffentlicht worden (Wizantijskij Wremennik. Βυζαντινὰ Χρονικά. 1900. VII. S. 1—111, Taf. I—III). Die letzteren geben, wie ich mir selbst am wenigsten verhehlen kann, von der Koimesiskirche in Nicäa und ihren Mosaiken, dem Denkmal, das im Mittelpunkt meiner Untersuchung steht, noch keine wirklich genügende Anschauung. Da wir ihre erste Einführung in die Litteratur Ch. Diehl verdanken, so ist zu hoffen, dass sie in absehbarer Zeit in den Monuments de l'art byzantin eine angemessene Reproduktion, die nur mit Hilfe umfassender Zurüstungen erreichbar ist, finden wird. Trotz dieser Aussicht glaubte ich auf eine zweite Durcharbeitung des Gegenstandes — diesmal in deutscher Sprache — nicht verzichten zu sollen. Hätte sich mir doch bei der ersten Beschäftigung mit demselben zugleich mit einer völlig abweichenden Beurteilung des Denkmals auch die ganze Schwierigkeit erschlossen, der seine Einreihung in unseren sicheren kunstgeschichtlichen Besitzstand begegnet. Hier war noch eine grundlegende Vorarbeit zu leisten, um ihm seine feste Stellung in einer Epoche anzuweisen, aus der wir nur wenige architektonische Ueberbleibsel und fast gar keine Reste monumentaler Malerei besitzen, — in der Uebergangsperiode von der altbyzantinischen zu der jüngeren byzantinischen Kunst, und zwar in ihrem dunkelsten unter dem Zeichen des Bildersturmes stehenden Zeitabschnitt. Da es für unseren Bau an jedem geschichtlichen Zeugnis fehlt und die erhaltenen Inschriften keine unzweideutige Sprache reden, so war es weiter klar, dass ein überzeugendes Ergebnis nur durch eine breiter angelegte und möglichst erschöpfende Bearbeitung erzielt werden konnte. Mein Bemühen, besonders für die Architektur das schon bei der ersten Veröffentlichung

herangezogene Vergleichsmaterial zu vervollständigen, blieb dank der gütigen Vermittlung des Herrn Hofrats O. Benndorf und dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Professors G. Niemann in Wien nicht ohne Erfolg. Durch die von dem Letztgenannten im Jahre 1881 ausgeführten Neuaufnahmen der Kirche zu Deré Aghsy gewann ich erst eine richtige Kenntnis von diesem entlegenen Denkmal, die für die architekturgeschichtliche Betrachtung in hohem Grade bestimmend wurde. Indem von ihm ein neues Licht auf andere mir aus eigner Anschauung bekannte Kirchenbauten fiel, liess sich nunmehr aus einer Reihe solcher Studien die Summe ziehen und meine schon früher begründete Anschauung über die gesamte einschlägige Baugruppe klarer ausgestalten. Wo ich mich vorher auf Andeutungen hatte beschränken müssen, die auf blossen Vermutungen beruhten, ergab sich in festeren Umrissen das Bild einer zusammenhängenden Entwicklung. Wenn meine Aufstellungen dennoch z. T. einen hypothetischen Charakter behalten haben und bei einzelnen Denkmälern wie der Kalender- und Gül-djami erst durch eine erneute technische Nachprüfung ihre volle Bestätigung oder Berichtigung erhalten können, so liegt das an der Unvollständigkeit meiner noch unter wenig geklärten Voraussetzungen angestellten Beobachtungen. Der greifbare Thatbestand tritt aber zunächst wenigstens im einzelnen nirgends in Widerspruch zu meiner Gesamtauffassung.

In dem die Mosaiken behandelnden Teil eröffnete sich mir durch neu hinzukommende ikonographische Analogieen sowie namentlich aus den begleitenden Inschrifttexten ein tieferes Verständnis für den theologischen Gedankeninhalt des Bilderschmucks der Apsis. Die stilistische Beurteilung ist besonders durch ausgiebigste Verwertung der in den frühmittelalterlichen römischen Mosaiken liegenden Parallelen weitergeführt worden. Die von verschiedenen Seiten gewonnenen Schlussfolgerungen schienen sich endlich auch mit den epigraphischen Zeugnissen und einzelnen allgemeineren litterarischen Hinweisen zu einem übereinstimmenden chronologischen Ansatz zu vereinigen.

So dehnte sich die Untersuchung unwillkürlich ziemlich weit über diese ganze für die byzantinische Kunstentwicklung so einflussreiche Epoche aus, zu deren Erhellung sie, wie ich hoffe, ein wenig beitragen dürfte. Auf alle Fälle werden die mit meinem früheren Aufsatz bekannten

Fachgenossen, namentlich in Russland, in der vorliegenden Arbeit nicht nur erweiterte, sondern auch mehr gesicherte Ergebnisse finden und manchen früher begangenen Irrtum beseitigt sehen. Einen Abschnitt für sich, der am wenigsten einer durchgreifenden Ueberarbeitung bedurfte, bilden die Narthexmosaiken.

Auch an dieser Stelle habe ich vor allem dem Direktor des russischen archäologischen Instituts in Konstantinopel, Herrn Professor Th. Uspenski, meinen Dank für die mir seiner Zeit überlassene Veröffentlichung des vollständigen unter meiner Beteiligung in Nicäa (im Mai 1898) gesammelten Materials auszusprechen. Für freundliche Beiträge zur Ergänzung desselben in anderer Richtung fühle ich mich ausser den schon genannten Herren meinem ehemaligen Kollegen Oberlehrer F. Ganske und mehreren befreundeten Forschern verpflichtet, die im Texte dankend genannt sind, endlich Herrn Baurat Professor A. Tiede für seine liebenswürdige Beihilfe bei der Ausführung der Schnitte und des Aufrisses Fig. 6, 7 u. 19. Alle übrigen von mir allein ausgeführten Zeichnungen bitte ich als Notbehelf der Veranschaulichung mit Nachsicht aufzunehmen. Leider ist es bei der Drucklegung besonders in den letzten Bogen nicht ohne eine Anzahl teilweise sinnstörender Druckfehler abgegangen, woran in erster Linie der Umstand die Schuld trägt, dass ich die Korrektur derselben erst auf der Reise erledigen konnte. Zur Vorbeugung daraus entstehender Missverständnisse bitte ich das dem Texte nachgeschickte genaue Verzeichnis der Verbesserungen berücksichtigen zu wollen.

Berlin, November 1902.

Der Verfasser.

INHALTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

KAPITEL I.

DIE ARCHITEKTUR DER KOIMESISKIRCHE VON NICÄA.

1. Aeltere Berichte und gegenwärtiger Erhaltungszustand des Denkmals.

Im weitgedehnten Kranze seiner alten Stadtmauern träumt das türkische Landstädtchen Isnik, versteckt zwischen Maulbeerpflanzungen und Obstgärten, ein stilles Dasein. Dank seiner Abgeschiedenheit merkt man hier wenig von dem Aufstreben, in dem die christlichen Völker der Türkei begriffen sind, obgleich es von Konstantinopel in einer Tagereise zu erreichen ist. Die Kirche des Entschlafens der Gottesmutter, im S. O. am äussersten Rande des Griechenviertels gelegen, ist heute das einzige Heiligtum der orthodoxen Einwohnerschaft, die auf den Namen einer griechischen kaum noch den Anspruch hat. Allsonntäglich ertönt hier die Liturgie in türkischer Sprache und nur bei besonders festlicher Gelegenheit in griechischer, da ausser dem Popen nur wenige der ortsansässigen Christen ihrer noch mächtig sind. Der stetige Rückgang der griechischen Bevölkerung von Isnik, der in der Gegenwart einen solchen Tiefstand erreicht hat, spiegelt sich auch in den Nachrichten über die Kirche wieder,[1] die aus neuerer Zeit und vor allem seit dem Anfang des XIX. Jahrhunderts über Erwarten reichlich fliessen.

Obwohl der Aufenthalt der meisten Reisenden in Nicäa nur ein flüchtiger war, ergeben sich aus ihren verstreuten Bemerkungen nicht nur eine Reihe wichtiger Zeugnisse über die spätesten Veränderungen des Baues, sondern auch einige wertvolle geschichtliche Rückschlüsse.

[1] Zusammengestellt bei Ritter, Allgem. Erdkunde, Bd. XVIII, S. 545 ff.

Der Nähe Konstantinopels ist es zu verdanken, dass von dortigen Vertretern der europäischen Diplomatie wiederholt Mitteilungen über diese Kirche gemacht worden sind. So findet sich gleich ihre älteste unzweifelhafte Erwähnung in einem Briefe des kaiserlichen Gesandten von Gerlach an Martin Crusius vom 27. November des Jahres 1575.[1] Sie stützt sich auf die Aussage des damaligen Metropoliten Kyrill von Nicäa. Darnach gab es zu jener Zeit daselbst noch drei Kirchen, nämlich die der Theotokos, der hl. Theodore und des hl. Georg. In der erstgenannten haben wir fraglos die uns erhaltene Koimesiskirche zu erkennen, während die beiden anderen inzwischen aufgehört haben zu bestehen. Die kürzere Benennung des Heiligtums kann kein Bedenken gegen die Identität begründen, sie darf vielmehr als Bestätigung der naheliegenden Voraussetzung dienen, dass die Kirche nicht von Anfang an speziell dem Feste des Entschlafens der Gottesmutter geweiht war,[2] wie das dem späteren Brauche entsprechen würde, sondern ganz im allgemeinen Sinne der Theotokos, deren Bild den Eintretenden von der Lünette der Königsthür herab begrüsst.

---

[1] M. Crusii Turcograeciae libri VIII, p. 204 (Annotationes): Et in Ep. ad me 27 Nov. 1575 «Nicaea», inquit, «Metropolis adhuc, sed absque Episcopatibus. Cujus Metropolita 30 Mai mihi dixit, in urbe N. tres Ecclesias esse, 1. τῆς Παναγίας, hoc est Mariae (juxta quam amplissimus locus videatur, in quo concilium fuerit), 2. τῶν ἁγίων Θεοδώρων, 3. τοῦ ἁγίου Γεωργίου». — Diese Nachricht hat Le Quien, Oriens christ. I, p. 604 übernommen. Eine noch frühere Bezugnahme auf die Kirche darf man vielleicht bei Busbek erkennen; s. S. 11[2]. In den von Uspenski Izwêstija russkago archeologičeskago Instituta v Konstantinopolê (Nachr. d. russ. archäol. Inst. in K-pel), 1899, IV, S. 114 ff. (russ.) zusammengestellten Angaben der byzantinischen Schriftsteller über die Heiligtümer von Nicäa fehlt jede Erwähnung derselben. Genannt werden als die berühmtesten die Kirche der hl. Väter und die Sophia, zuerst von Theophanes (Bonn) I, p. 634 (gelegentlich ihrer Zerstörung durch das Erdbeben von 727), dann im XI. Jahrhundert von Michael Attal. (Bonn), p. 91 und im XIII. von Theod. Metochita (Σάθας, μεσαιων. βιβλ. I, S. 146 ff.), der ausserdem die Kirche des Stadtpatrons Tryphon erwähnt, aber auch an dem Vorhandensein anderer keinen Zweifel lässt. Die Lokaltradition bezeichnet noch heute einen dicht vor den Seemauern gelegenen Platz, wie es scheint, nicht unpassend als ἡ Σύνοδος; vgl. Theoph. I, p. 634. Die Sophia, welche nach ihr und auf Grund literarischer Hinweise in der von Sultan Orchan in eine Moschee verwandelten, als Ruine erhaltenen Basilika zu erkennen ist, war die Metropolis und die Versammlungstätte des II. Nicänums; vgl. u. a. Mansi, Coll. concil. XII, p. 999.

[2] Ein im Hauptschiff hängendes altes Tafelbild, das diesen Gegenstand darstellt, wird von C. v. d. Goltz, Anatol. Ausflüge. Berlin, 1896, S. 438 ff. erwähnt. Ich kann mich zwar seiner nicht mehr entsinnen, doch dürfte es wie sämtliche in der Kirche vorhandenen Heiligenbilder dem XIX. oder frühestens dem XVIII. Jahrhundert angehören. Nach dem noch öfter heranzuziehenden Bericht A. Murawiews, Pissjma s Wostoka (Briefe aus dem Osten). S. Petersburg, 1851 (russ.), S. 97, war im Jahre 1849 noch das Diakonikon allein als Paraklission der Koimesis geweiht. Dort wird sich das Gemälde ursprünglich befunden haben.

Wie der von Gerlach wiedergegebenen Bemerkung des Metropoliten Kyrill zu entnehmen ist, galt schon damals ein freier Platz in der nächsten Umgebung der Kirche für die Stätte des ersten nicänischen Konzils. Dieselbe Legende kehrt, bereits auf die Kirche selbst bezogen, bei Pococke wieder, der als erster abendländischer Besucher (1740) aus eigener Anschauung über die letztere berichtet.[1] Er widerspricht dieser Tradition, da er richtig erkannte, dass der Bau nicht der Zeit Konstantins d. Gr. angehören könne. Pococke erwähnt die Kathedra mit den halbkreisförmigen Stufen im Altarraum, sowie einige Ueberreste von Mosaiken und der alten Pflasterung und bietet solche als einziger bis zum heutigen Tage einen Plan der Kirche, dessen Genauigkeit zwar sehr viel zu wünschen übrig lässt, der aber doch ihre Identität mit dem erhaltenen Heiligtum bestätigt. Damals gab es in Nicäa offenbar daneben kein anderes mehr, da Pococke von «der griechischen Kirche» schlechthin spricht. Bei der gewissenhaften Art seiner Berichterstattung dürfen wir aus dem Fehlen eines Hinweises auf grössere Schäden schliessen, dass er sie in gutem Zustande gesehen hat.



Fig. 1. Die Koimesiskirche in Nicäa (von N.O.).

Einen ganz anderen Anblick bot die Kirche einige fünfzig Jahre

[1] Pococke, A Description of the East. London, 1745, p. 122, pl. G.

später, als im August des Jahres 1804 Joseph von Hammer, damals österreichischer Gesandtschaftssekretär in Konstantinopel, auf dem Rückwege von einem mit den diplomatischen Vertretern Preussens und Englands an der Hohen Pforte gemeinsam unternommenen Ausflug nach Brussa und dem Olymp Nicäa besuchte.[1] Seine Angaben haben weitaus die grösste Bedeutung für uns, besonders da sie durch spätere Nachrichten und mehrere Inschriften aus dem Anfang und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, die an verschiedenen Stellen der Kirche angebracht sind, aufs glücklichste ergänzt werden. Hammer bezeugt, dass «der Dom» (d.h. die Kuppel) der Kirche zu seiner Zeit «geborsten und zertrümmert» und dass «auf deren Boden noch hier und da Mosaik sichtbar» war. Dieses Fussbodenmosaik ist noch heute weit vollständiger an seinem Platze erhalten, als man nach der angeführten Aeusserung erwarten sollte, und würde allein durch sein zersplittertes Aussehen den Beweis liefern, dass die Kuppel — wohl in Folge eines Erdbebens — einmal eingestürzt war. Wann das geschehen ist und —, worauf es uns noch mehr ankommt, — wann sie wieder hergestellt wurde, lässt sich aber erst dank Hammers Mitteilung bestimmen. Für den Zeitpunkt ihrer Zerstörung bleibt allerdings darnach immer noch der ziemlich beträchtliche Spielraum von Pococke's Besuch Nicäa's bis zum Jahre 1804 übrig, wenn er auch wahrscheinlich dessen Ende näher liegt. Ganz genau wird dagegen ihre Erneuerung festgelegt. Sie bildete zweifellos die Hauptaufgabe einer fast unmittelbar nach Hammers Anwesenheit vorgenommenen Restauration des Baues, die durch zwei Inschriften aus dem Jahre 1807 bezeugt wird. Diese erfolgte im Auftrage des damaligen Metropoliten Daniel von Nicäa,[2] wie das die eine von den beiden Inschriften, die in Kapitalschrift über dem Südportal der Kirche aufgemalt steht, mit klaren Worten ausspricht:

---

[1] J. v. Hammer, Umblick auf einer Reise von Konstantinopel nach Brussa. Pesth, 1818, S. 112; das Jahr und die näheren Umstände der Reise giebt die Vorrede S. VII an.

[2] Die Liste der Nicänischen Metropoliten findet sich vom Jahre 1680 an, mit dem sie bei Le Quien, a. a. O. abbricht, nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Konstantinopler Patriarchats bis zum Jahre 1867 ergänzt in dem kompilierten Schriftchen zweier neugriechischen Lokalforscher über die bithynischen Ortschaften, M. Κλεώνυμος καὶ Χρ. Παππαδόπουλο, Βιθυνικά. ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1867, S. 188 ff. — Dasselbe giebt für 1801 im Juni Daniel als Metropoliten an, nach ihm aber, der auf Befehl des Sultans abgesetzt worden sei und den Schmähnamen Κακοδανιήλ erhalten habe, ebenfalls noch um 1801 Joannikios, um 1817 Makarios u. s. w. — Wenn hier kein Irrtum (oder Druckfehler?) vorliegt, so beweist unsere Inschrift, dass Daniel zwischen diesen Jahren in sein Amt wiedereingesetzt gewesen sein muss, wie das wohl denkbar ist, um so mehr als in das Jahr 1804 ein Regierungswechsel fällt (Selim III †).

ΔΙΑ ΕΠΙΤΑΓΗC ΤΟΥ CΕΒΑCΜΙΟΥ ΜΟΙ ΓΕΡΟΝΤΟC ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΑΙΑC ΚΥΡΙΟΥ ΔΑΝΙΗΛ ΕΗΙCΤΑΤΗCΑ ΕΠΙ ΤΗ ΑΝΑΚΑΙΝΙC̄ΕΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥΤΟΥ 1807. Ο ΠΡΩΤΟC ΧΡΥCΑΝΘΟC. Die zweite Inschrift ist auf einer in der modernen Umfassungsmauer des Kirchengrundstücks auf der Strassenseite l. neben dem Thoreingang eingemauerten Marmorplatte (s. Fig. 4.) in zierlicheren Charakteren unter dem Querbalken eines schlanken Kreuzes eingemeisselt, das sich in schwachem Relief von dem Grunde abhebt und von einer Bogenumrahmung umschlossen wird. Die Platte war ursprünglich grösser und trug wohl zu beiden Seiten noch irgend welche anderen Darstellungen oder Inschriften, da auf ihrem gebrochenen und grösstenteils mit Mörtel überschmierten Rande r. noch der Bogenansatz einer gleichen Umrahmung vorhanden ist, die sich vermutlich auch l. wiederholte. Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass diese Inschrift ursprünglich einen hervorragenderen Platz einnahm. Sie enthält neben der ersten, mehr persönlichen, die offizielle Bekundung derselben Restauration und nennt den Namen des Metropoliten Daniel nur unter der biblischen Verhüllung des Prophetennamens, den des Bauvorstehers aber überhaupt nicht, giebt hingegen das genaue Datum an. Ἀνακαινίσθη οὗτος ὁ ναὸς παρὰ ἀρχὶ (sic) Θ[εο]ῦ τοῦ Δανιῆλ ΑΩΖ. Ἰανου[αρίου] Κ.

Hammer hat seinen Bericht mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Pococke's Aeusserungen abgefasst. Er schliesst sich dessen Widerspruch gegen die örtliche Ueberlieferung an, welche das Nicänum in unsere Kirche verlegte und in dieser eine konstantinische Gründung sah. Wahrscheinlich war auch er schon an Ort und Stelle mit der Legende bekannt geworden, wenigstens hat er einen Umstand vermerkt, der sie auf den ersten Blick zu bestätigen schien und mit dem er sich anders auseinanderzusetzen sucht. Er bemerkt: «Dieser (nämlich Pococke's) Vermutung (dass die Kirche nachkonstantinischen Ursprungs sei) widerspricht das musivische Gemälde in dem Peristyl der Kirche und ober dem Eingange derselben n i c h t, das einen Kaiser darstellt, den die mit Gold musivisch eingelegte Inschrift Konstantinos nennt.» Der Dargestellte war nach Hammers Deutung vielmehr «Konstantin VII, der Porphyrogennete, dessen Name mit dem seines Vaters Leo auch auf einem Turme der Stadt als Erneuerer und Wiedererbauer genannt wird».[1]

[1] Gemeint ist offenbar die schon von Texier, Descr. de l'Asie Mineure I, p. 42 mitgeteilte, in berichtigter Fassung von Uspenski, a. a. O. 1898, S. 180 ff. herausgegebene und überzeugend erklärte Siegesinschrift Leos III und Konstantins V, welche an einem in der Nähe des Stambulthores gelegenen Turme der Stadtmauer angebracht ist.

Mag dieser Schluss richtig oder falsch sein, in jedem Falle behält Hammers Angabe ihre Wichtigkeit, um so mehr, als er uns die Inschrift des erwähnten Mosaiks mitteilt, freilich in einem bis zur Unverständlichkeit entstellten Wortlaut und mit einer ganz abenteuerlichen Erklärung.[1] Und darin liegt nicht die einzige Schwierigkeit. Von einem in Mosaik ausgeführten Stifterporträt lässt sich heute auch nicht der kleinste Rest entdecken, und über einem der Kirchenportale, wo wir es nach Hammers Worten am ehesten voraussetzen möchten, kann sich, wie wir sehen werden, aus baulichen Gründen kein Mosaikbild befunden haben. Mit dem «Peristyl» der Kirche kann also schwerlich der kleine Vorhof und mit dem «Eingange» keine der Aussenthüren gemeint sein. Wieder kommt hier teils durch eine Inschrift neueren Datums, teils durch jüngere Berichte Licht in die Frage. Vereint stützen und ergänzen sich alle diese Zeugnisse aufs glücklichste, während ein jedes für sich kaum einer ernstlichen Berücksichtigung wert erscheinen würde. Die erwähnte Inschrift ist mit Farbe in neugriechischer Kursive auf einer modernen Freske angebracht, die im Narthex der Kirche das Bogenfeld über der Eingangsthür zum anstossenden Treppenraum einnimmt und die Panagia mit dem Kinde, umgeben von den knieenden Gestalten eines Kaisers (l.) und eines behelmten Mannes (r.) in vornehmer Tracht darstellt (s. Fig. 2.). Unter der Kaiserfigur lesen wir die Worte: Κωνσταντῖνος ὁ μέγας πρῶτος βασιλεὺς χριστιανῶν καὶ κτήτωρ τῆς ἐκκλησίας ταύτης ἔτος σωτήριον τ'λ'β'. Was hierauf folgt, deckt sich mit dem ersten Teil der von Hammer überlieferten Inschrift, doch fehlen am Ende mehrere Worte: βουλιτηι ο κυρος εν πεδω.

---

[1] Hammer, a. a. O. S. 189:

I.	II.
ΑΝΑΞ ΚΡΑΤΑΙΟΣ	ΕΓΩ ΔΕ ΚΑΙ ΔΕΣΠΟΙ
ΔΕΣΠΟΤΙΣ ΚΟΝΤΤΑΝΤΙΝΟΣ (sic!)	ΝΑ ΝΕΙΔΙΑ ΚΙΟΝΑ ΤΟΥΤΟΝ
ΜΟΝΗΝ ΠΡΟΝΟΙΑΣ ΑΖΗ(την)	ΚΑΙ ΤΟΝ ΒΩΜΟΝ ΑΡΧΗ
ΤΗΝ ΕΝΘΑΔΕ	ΓΟΝ ΕΝΕΘΗΝ ΗΜΟΙΝ ΑΥΤΟΙΝ
ΔΩΡΟΝ ΔΙΔΩΣΙΝ ΘΥ (sic!)	ΩΣ ΔΕΣΠΟΤΗ ΔΕ ΚΥΡΙ
ΚΛΕΘΙ ΠΑΤΡΙΚΙΩ	Α ΤΗΣ ΟΙΚΙΑΣ
ΒΟΥΛΙΤΗΙ Ο ΚΥΡΟΣ ΕΝ	ΕΓΡΑΨΑΤΟ ΑΜΜΩΝ ΝΙ
ΠΕΔΩ	ΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΡΘΕΝΕΙΟΥ

was Hammer folgendermassen übersetzt:

I. «Der mächtige Kaiser und Herrscher Konstantinos hat das ehrwürdige Kloster der Fürsicht allhier zum Geschenke gegeben dem Patrikier Thykles und Ratsherrn als Herr des Grundes.»

II. «Ich und die Frau Neidia haben diese Säule und den Hauptaltar hineingesetzt für uns Beide, sie als Frau und Herrin des Hauses; gemalt von Ammon, dem Sohne des Parthenios.»

Dafür sind die erhaltenen ohne Mühe zu verstehen, sie lauten: Ἄναξ κραταιὸς Κωνσταντῖνος δεσπότης μονὴν προνοίας ἀξιῶν τὴν ἐνθάδε δῶρον δίδωσιν εὐκλεεῖ πατρικίῳ. Der zweite Teil des Hammerschen Textes findet sich



Fig. 2. Der Narthex der Koimesiskirche (nach S.).

ebenfalls und zwar vollständig und in nahezu gleich klarer, allerdings von Hammer stark abweichender Fassung r. von der Gestalt des knieenden Kriegers wieder und besagt: Ἐγώ σε καὶ δέσποινα οἶδα κτισματων

καί τῶν ἐμῶν ἀρχηγὸν ἐνθυμημάτων ὡς δεσπότιν δὲ κυρίαν τῆς οἰκίας ἔγραψα το (δ'μων?) Νικηφόρος παρθένε Endlich haben wir l. neben derselben Figur noch eine Beischrift folgenden Inhalts: Ἐν δὲ τῷ ,α,ωλ'δ' σωτηρίῳ ἔτος (sic!) ἀνεκαινίσθη διὰ συνδρομῆς, ἐπιστασίας τε καὶ ἐπιμελιας τοῦ τιμιοτάτου κυρίου Ἰωάννου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων, — also das Datum einer hier vorgenommenen Restauration und den Namen ihres Urhebers und Leiters.

Es ist nicht schwer, den Zusammenhang zu erraten, der zwischen diesem Gemälde mit seinen Inschriften und der von Hammer mitgeteilten Thatsache besteht. Da Hammer die 1834 ausgeführte Freske nicht vor Augen gehabt haben kann, so ist diese offenbar nur an Stelle des von ihm erwähnten alten Mosaiks getreten. Das Fehlen des grammatischen Subjekts (zu ἀνεκαινίσθη) bestätigt vollends, dass die Erneuerung, von der die inschriftliche Jahresangabe spricht, das Bild selbst und nicht etwa die Architektur oder die übrige (ungefähr gleichzeitige) Malerei der Kirche betrifft. Wir dürfen vermuten, dass die streng symmetrische Komposition desselben sich an die des Vorbildes anlehnt, denn aus der Nichterwähnung der andern beiden Gestalten bei Hammer folgt noch keineswegs, dass das Mosaik den Kaiser allein darstellte. Vielmehr weist der zweite Teil der Inschrift deutlich auf die Figur des knieenden Kriegers hin, dem diese Worte auf dem Gemälde beigesetzt und dadurch gleichsam in den Mund gelegt sind, sowie auf die der Panagia, an die sie sich richten.

Alle oben gemachten Voraussetzungen werden durch zwei spätere Zeugen bestätigt. Ein Mosaik, dessen Komposition aus drei Figuren bestand, sah noch Macdonald Kinneir, der bald nach Hammer die Kirche besichtigte (am 4. Sept. 1813).[1] Allerdings befand es sich weder über einem ihrer Portale, noch im Narthex, wohl aber an einer Stelle, wo auffallenderweise die moderne Freske noch einmal mitsamt ihrer Inschrift und der Jahresangabe 1895 wiederholt ist,[2] nämlich an der Rückwand einer Grabnische, welche in der Ecke des südlichen Nebenschiffes r. vom Eingange aufgemauert ist und einen Sarkophag aus transparentem weissen Marmor enthält, den Kinneir ausdrücklich erwähnt. Unter den Figuren des Mosaiks waren Inschriften vorhanden, deren Inhalt ihm aber (vermutlich wegen mangelhaften Verständnisses) der

---

[1] J. Macd. Kinneir, Journey through Asia Minor, Armenia and Kourdistan in the years 1813/14. London, 1818, p. 26.

[2] In diesem Jahre ist sie jedenfalls nur aufgefrischt worden. Eine genaue Textvergleichung mit den Beischriften der Narthexfreske, deren Wichtigkeit sich erst bei der Bearbeitung des Materials herausstellte, wurde leider an Ort und Stelle versäumt.

Mühe des Abschreibens nicht wert erschien.[1] Man könnte nun schwanken, ob das von Kinneir erwähnte Mosaik auch für die Freske im Narthex als Vorlage gedient habe, oder ob nicht dieselbe Darstellung, gerade so wie heute das Gemälde, zweimal an verschiedenen Plätzen in Mosaik ausgeführt war. Diese anscheinend gar zu verwickelte Schlussfolgerung wird in der That zur vollen Gewissheit durch unseren zweiten Zeugen, Murawiew, dessen ausführliche Mitteilungen zugleich alle noch dunklen Punkte aufklären und Hammers Bericht in gewissem Sinne vollkommen bewahrheiten.[2] Murawiew scheint zwar das Mosaik nicht mehr mit eignen Augen gesehen zu haben, doch war bei seinem nur 15 Jahre nach der Restauration (1849) erfolgten Besuche die Erinnerung an dieses Ereignis noch lebendig. Er berichtet, dass im Narthex (Hammers «Peristyl») über dem Eingange in das Südschiff auf der Seite des Grabes des Patrizius Nikephoros, des Gründers der Kirche, als das die Grabnische mit dem o. e. Sarkophage galt, dieser mit Konstantin dem Grossen, zu dessen Hofstaat er nach der Lokaltradition gehört habe, die Gottesmutter kniefällig verehrend dargestellt gewesen sei. Doch wäre das Mosaik allmählich ausgebröckelt und man habe die Gestalten daher über der Südthür der Vorhalle neu gemalt. Auch der Frhr. v. d. Goltz hat noch im Jahre 1892 davon Kenntnis erhalten, oder den richtigen Zusammenhang aus dem Umstande erkannt, dass damals über dem entsprechenden Eingange des nördlichen Nebenschiffes noch einige Reste eines Mosaikschildes sichtbar waren, die kein anderer Besucher erwähnt und die ich 1898 nicht mehr vorgefunden habe.[3] Damit ist der gesamte Thatbestand vollständig aufgehellt, und es erübrigt nur, auf die Inschrift noch etwas näher einzugehen.

Es muss auffallen, dass der Text der gemeinsamen Vorlage auf der späteren Kopie mit so viel besserem Verständnis wiedergegeben erscheint als bei Hammer. Doch war der Restaurator schon als Grieche dem abendländischen Dilettanten gegenüber im Vorteil, ganz abgesehen davon, dass er seine Aufgabe mit mehr Musse und wohl auch mit sachkundigem Beistand von geistlicher Seite erfüllen konnte. Dass aber andrerseits Hammers missverständliche Fassung den Vorzug grösserer Vollständigkeit besitzt, erklärt sich vollkommen durch die fortschreitende

---

[1] Kinneir, a. a. O.: «a beautiful sarkophagus of transparent white marble and with three figures upon the wall, done also in mosaic with small pieces of gildet glass etc. There were some greek inscriptions under these figures as well as on a thombstone near the door, but they related to nothing worthy the trouble of transcription.»

[2] Murawiew, a. a. O. S. 98.

[3] C. v. d. Goltz, a. a. O. S. 440.

Zerstörung, der ein Mosaik gerade durch Ausbröckelung ausgesetzt sein musste.

Ausser der Bezeichnung des Jahres und Urhebers der Restauration erweist sich auf der Freske auch die auf Konstantin d. Gr. Bezug nehmende Beischrift unzweifelhaft als neugriechischer Zusatz. In ihr hat sich die Legendenbildung, die wir schon seit Gerlachs und Pococke's Zeit verfolgen konnten und deren Ursprung wir nun deutlich in dem Vorkommen des Kaisernamens Konstantinos in der alten Weihinschrift erkennen, zu schriftlichem Ausdruck verdichtet. Von diesen neueren Zuthaten unterscheiden sich die alten Bestandteile der Widmung durch die altertümliche Sprache und poetische Fassung.[1] Unter Zugrundelegung des Textes der Freske lassen sich jetzt mit Hilfe unbedeutender Aenderungen und Ergänzungen zwei in jambischen Trimetern abgefasste, nahezu vollständige Vierzeiler herstellen, die einen vollkommen befriedigenden Sinn ergeben. Der erste Vers spricht von der Schenkung des «Klosters» durch einen Kaiser des Namens Konstantinos an einen ungenannten Patrizius, d. h. von dessen Einsetzung als weltlicher Schutzherr desselben:[2]

Ἄναξ κραταιὸς δεσπότης Κωνσταντῖνος,
Μονὴν προνοίας ἀξιῶν τὴν ἐνθάδε,
Δῶρον δίδωσιν εὐκλεεῖ πατρικίῳ
Βουλῇ τ(ὸ) κῦρος ἐνπέδῳ [κρατεῖν].[3]

Mit dem zweiten Verse wendet sich dieser Patron oder Ktitor betend an die Panagia als «Herrin des Hauses», indem er sich als Stifter ihres Mosaikbildes und anderer «Gründungen» bekennt und seinen Namen Nikephoros kund giebt:[4]

---

[1] Die letztere scheint Hammer sowie dem griechischen Kopisten entgangen zu sein, dagegen ist sie schon vom Herausgeber des C. inscr. gr. Nr. 8782/3 beachtet worden, der die Inschrift übernommen und dabei so weit berichtigt hat, als das überhaupt auf Grund von Hammers Abschrift möglich war, sodass wenigstens der erste Vers im C. i. g. wiedergewonnen ist.

[2] Die rechtliche Grundlage dafür bilden die bekannten Verhältnisse des Charistikarierwesens; vgl. W. Nissen, Die Regelung des Klosterwesens im Rhomäerreich. 1897, S. 14.

[3] «Der Macht mit festem Ratschluss zu walten», wäre der Sinn der letzten Zeile, wenn die Ergänzung (κρατεῖν) richtig ist. Setzt man hingegen voraus, dass der Schluss bei Hammer vollständig und nur ungenau wiedergegeben ist, so könnte man vielleicht mit Bez. auf den Kaiser ergänzen: βούλλῃ τ' ἐ[πε]κύρωσεν ἐνπέδῳ (im Sinne der urkundlichen Bekräftigung). Uebrigens kommt es wenig auf diese Zeile an.

[4] Die Identität der Person ergiebt sich, wie wir sehen werden, aus der Weihinschrift der Narthexmosaiken; s. u.

Ἐγώ σε καὶ δέσποινα οἶδα κτισμάτων
Καὶ τῶν ἐμῶν ἀρχηγὸν ἐνθυμημάτων,
Ὡς δεσπότιν δὲ κυρίαν τῆς οἰκίας
Ἔγραψα [τοῖαν] Νικήφορος, παρθένε.[1]

Vorläufig wäre ein näheres Eingehen auf diesen Zusammenhang sowie jede Erörterung darüber verfrüht, welcher Zeit jener Kaiser Konstantin und der von ihm eingesetzte Nikephoros angehören könnten und worin dessen Stiftungen bestanden. Wir müssen uns Beschränkung auferlegen, bis wir mit vorurteilsfreiem Blicke das Denkmal in seinem Bestande geprüft und sämtliche erhaltenen Inschriftreste kennen gelernt haben. Als feste Thatsache ergiebt sich jedoch schon aus dem Vorhergehenden die ursprüngliche Zugehörigkeit der Kirche zu einem Kloster.[2] Auch lässt sich die alte Weihinschrift ungezwungen kaum anders verstehen, als dass es zur Zeit der Gnadenerweisung jenes Konstantin bereits bestand. Dass es andrerseits noch im Anfange unseres Jahrhunderts sein Dasein fristete, dafür spricht schon der Titel «Protos» des Bauvorstehers von 1807 (s. S. 5), in dem wir offenbar den Hegumenos desselben zu erkennen haben. Es wird uns aber das sogar ausdrücklich von Prokesch-Osten bezeugt, der Nicäa im November 1825 besuchte.[3] Das von ihm erwähnte griechische Kloster S. Dimitri, kann trotz dieser für uns unerwarteten Benennung[4] kein anderes gewesen sein, da auch Prokesch-Osten darin «einige Reste von Mosaiken in der Art und Ausführung wie in der Marcuskirche zu Venedig, auch andere Spuren alter Pracht und langen Bestehens» vermerkt und dabei auf Pococke's und Hammers Ausführungen Bezug nimmt. Prokesch - Osten gedenkt sogar des Mosaikporträts des Kaisers Konstantin, aber die Art, wie er davon spricht und

[1] Τοῖαν ist ein Ergänzungsvorschlag für die offenbar auch vom Kopisten missverstandene Stelle von J. Smirnow, dem ich den ersten Hinweis auf die Inschriften im C. i. g. und Hammers Reisebericht verdanke.

[2] Dadurch scheint eine Aeusserung Busbeks aus dem Jahre 1554 Beziehung zu unserer Kirche zu gewinnen. Die auch von ihm vernommene Legende, dass hier das Konzil stattgefunden habe (s. S. 2 ff.), macht es wahrscheinlich, dass es eben das mit ihr verbundene Kloster war, wo er nächtigte, wenn er berichtet «puto me in eadem aula quievisse, in qua olim habitum fuit concilium». Vgl. Busbequii Omnia quae extant. Basileae, 1740, p. 66.

[3] Prokesch von Osten, Denkwürdigkeiten und Erinnerungen aus dem Orient. Aus Julius Schnellers Nachlass hrsgb. von Ernst Münch. Stuttgart, 1837, S 120.

[4] Neben die Gottesmutter war wohl im Laufe der Zeit als neuer Besitzer der allbeliebte Heilige der orthodoxen Kirche hinzugetreten. Sein Bild steht noch heute neben dem Eingange aus dem Südschiff in das Diakonikon dem der Hodigitria gegenüber, wo schon Murawiew zweifellos dieselben beiden Tafeln sah; vgl. Murawiew, a. a. O. S. 97.

sich Hammers Auffassung, dass es «nicht sowohl Konstantin der Grosse als der Porphyrogennete» sei, völlig zu eigen macht, lässt es zweifelhaft erscheinen, dass er ihm selbst Beachtung geschenkt hat. [1]

Nicht lange nach Prokesch-Ostens Aufenthalt in Nicäa mag das Kloster eingegangen sein, erwähnen es doch die späteren Besucher von Nicäa nicht weiter, obwohl sie viel ausführlicher über die Kirche zu berichten wissen. Auch hat einer späteren Restauration, die mit der Erneuerung der Freske im Narthex in einem gewissen Zusammenhange zu stehen scheint, kein Hegumenos mehr als Leiter vorgestanden, wie es nach dem Vorgange von 1807 zu erwarten nahe läge. Die Kosten und die Epistasie ruhten vielmehr, wie die Inschrift der Freske uns belehrt, — eine Angabe, die wir wohl auf die gesamte Ausmalung der Kirche ausdehnen dürfen, — auf den Schultern eines gewissen Joannes aus der Familie (?) der Joannines (s. S. 8). Schwerlich ist dies der damalige Metropolit von Nicäa Joannikios, obwohl er ein kunstliebender Mann und Förderer der Volksbildung war. [2] Denn die Fortlassung der Titulatur (σεβασμιωτάτου) wäre bei ihm auffällig. Die Wahrscheinlichkeit ist daher viel grösser, dass wir es hier nur mit einem reichen Ortseinwohner zu thun haben. Ist es doch sogar fraglich, ob damals der «Despot» noch in Nicäa wohnte, wie zu Macd. Kinneirs Zeit, oder, wie heute, im nahen Gömlek. [3] Bevor nun das Stifterbild erneuert wurde, war bereits die ganze Kirche neu getüncht und bemalt worden, und die Arbeiten waren bei der Durchreise von Aucher-Eloy Anfang März des Jahres 1834 augenscheinlich noch nicht beendet, denn er bemerkt darüber : «église de Panaghia, où se tint le concile (die alte Legende!), en réparation lorsque nous y arrivâmes, reblanchie, repeinte et fortement endommagée quant aux peintures». [4] Zum Ueberfluss wird diese Restauration durch die Jahreszahl 1833 bestätigt, die auf der Stirnseite des Triumphbogens der Kirche an höchster Stelle

---

[1] Aehnlich ist es offenbar noch K. C. Rückert bei seinem Bericht, Hist. polit. Blätter f. d. kathol. Deutschland, 1885, S. 872 ergangen.

[2] Bei Κλεώνυμος καὶ Παππαδόπουλο, a. a. O., S. 118 heisst es von ihm «ἀνὴρ φιλόμουσος καὶ ῥέκτης συντελέσας μεγάλως διά τε τὴν σύστασιν τῶν σχολείων κτλ.»

[3] Macd. Kinneir, a. a. O., der vom Metropoliten in die Kirche geführt wurde. — Noch heute steht übrigens dessen Thron, eine Arbeit a. d. XVIII. oder a. d. Anfange des XIX. Jahrhunderts, am zweiten Zwischenpfeiler der Südseite des Naos.

[4] Aucher-Eloy, Relations de Voyages en Orient, rev. par Jaubert. Paris 1864, p. 64. Vgl. dazu die fünf Jahre später (1839) gemachte Bemerkung bei W. Fr. Ainsworth, Travels and Researches in Asia Minor. London, 1847, p. 47: «there are however some industrious Greeks still in this fallen city and they have an old church, that is kept in good repair.»

zu beiden Seiten einer Darstellung des zwischen der Lanze und dem Rohrstab mit dem Essigschwamm auf einem Sockel (Golgotha) aufgerichteten Kreuzes angebracht ist. Eine kurze Beischrift in Kursive

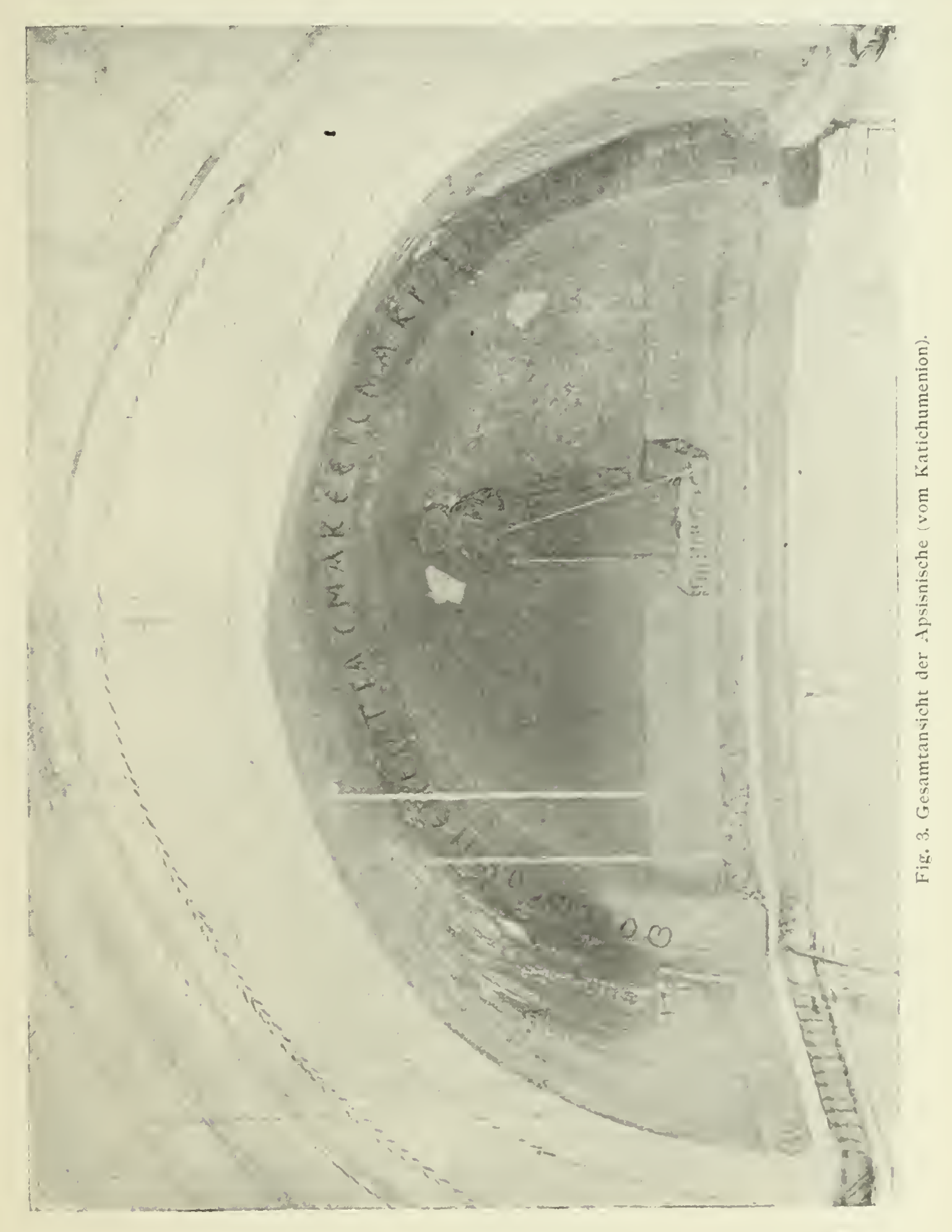


Fig. 3. Gesamtansicht der Apsisnische (vom Katichumenion).

enthält jedenfalls keinen Namen, sondern wohl am ehesten das Monatsdatum (12. Okt. ?).

Aucher-Eloy's Aussage deutet darauf hin, dass er noch einige un-

übermalte altertümlichere Malereien sah, die von der neuen malerischen Ausstattung der Kirche vorteilhaft abstachen. In der That ist ein dürftiger Rest von solchen Fresken bis heute vorhanden. Im Narthex finden sich an der Innenfläche des breiten Entlastungsbogens, der den Haupteingang der Kirche überspannt, vier auf dunklem Grunde ausgeführte Prophetenbüsten, die ihrem Stil nach wohl noch in das XVII. Jahrhundert hinaufreichen. Der spätbyzantinische Typus ist in ihnen rein bewahrt. Bei dreien sind die Namensbeischriften, ὁ προφήτης IEZEKIHA, // ΩCHE, // IΩNAC, mit einiger Mühe noch zu entziffern, der vierte, dessen Name sich nicht mehr erkennen lässt, ist von jugendlichem Mannesalter und hat runden Vollbart. Eine ältere Restauration des Denkmals, von der diese geringen Reste herrühren dürften, wird durch Murawiew bezeugt,[1] unseren spätesten und in mancher Beziehung wichtigsten Gewährsmann unter den früheren Besuchern Nicäas, der im Jahre 1849 dort war. Seine Angaben übertreffen an Ausführlichkeit sogar Texiers 1833 niedergeschriebenen Bericht,[2] wenngleich zur Ergänzung auch dieser von Wichtigkeit bleibt. Doch hätte es hier keinen Zweck, die Mitteilungen dieser beiden Zeugen in vollem Zusammenhange wiederzugeben, da auf sie wiederholt im einzelnen Bezug genommen werden muss, wie dies schon mehrmals geschehen ist. Zunächst kommt ihr Zeugnis für die Frage in Betracht, mit der sich die Schilderung des heutigen Erhaltungszustandes der Kirche am besten beginnen lässt, ob ihre jetzige Bemalung nicht gar Mosaiken verdrängt hat und wie weit sie eine einheitliche ist.

Murawiew sah auf dem Chor der Kirche eine Inschrift, welche davon Kunde gab, dass diese vor kaum 200 Jahren nach langer Vernachlässigung renoviert worden sei. Sie enthielt auch den Namen des Restaurators — leider versäumte aber Murawiew, sich über diesen und den genauen Zeitpunkt der Restauration eine Aufzeichnung zu machen.[3] Immerhin wird durch seine Aussage die Annahme bestätigt, dass jene ältere Freskomalerei einst in grösserem Umfange die Wände und Gewölbe der Kirche bedeckte. Einen noch wichtigeren Hinweis enthalten Texiers Mitteilungen.[4] Texier will noch einige Reste von Mosaik am Kuppelgewölbe gesehen haben, eine Nachricht, die trotz seiner sonstigen Flüchtigkeit schwerlich aus der Luft gegriffen sein kann, da er ausdrücklich die vollständigere Erhaltung der Mosaiken

---

[1] Murawiew, a. a. O. S. 96—99.
[2] Texier, a. a. O. p. 50/51.
[3] Murawiew, a. a. O. S. 97.
[4] Texier, a. a. O. p. 51.

des Altarraumes hervorhebt. Allerdings waren diese Ueberbleibsel sicher schon zu Murawiews Zeit verschwunden, wie aus dessen Aeusserung hervorgeht, dass die Kuppel zerstört gewesen sei und die neue daher keine Mosaiken aufweise. Die Erinnerung daran, dass sie einmal Mosaikschmuck besass, konnte knappe fünfzig Jahre nach ihrer Wiederherstellung noch recht wohl in der örtlichen Ueberlieferung lebendig sein. So wahrscheinlich das schon an und für sich ist, so wenig haben wir dagegen einen Anhalt, um auch für die übrigen Gewölbe der Kirche den gleichen Schluss zu ziehen. An diesen hätten Mosaiken schwerlich so spurlos verschwinden können, wie die unbedeutende Beschädigung der uns erhaltenen Mosaiken beweist. Ihre Beschränkung auf wenige Gebäudeteile ist auch nicht besonders auffällig. Altarraum und Kuppel, als die bedeutendsten Teile des Gebäudes, sind zweifellos nicht selten allein durch solchen Schmuck ausgezeichnet worden, während man sich im übrigen mit Malerei begnügte. Für die bemerkenswerte Thatsache aber, dass in Nicäa auch der Narthex einige Mosaikbilder aufweist, werden wir eine Erklärung, erst nachdem wir diese geprüft haben, suchen dürfen.

Ihre jetzige Bemalung scheint die Kirche im wesentlichen noch aus dem Jahre 1833 bewahrt zu haben, da man bei einer umfänglichen Erneuerung derselben schwerlich die o. e. Darstellung am Triumphbogen mitsamt der Jahresangabe geschont oder nachgemalt, sondern diese wohl durch die jüngere ersetzt hätte. Einzelne Teile haben allerdings sicher noch später eine Auffrischung erfahren.[1] Die Wände und Gewölbe der über dem Narthex liegenden Empore und besonders die Kuppel und die Gewölbe der Nebenräume des Bema (im Diakonikon auch die Wände) sind seitdem sichtlich neu getüncht worden,[2] wozu die immer wieder eintretende Verräucherung Anlass geben musste. Bei der Gelegenheit wird die rohe Darstellung des Pantokrator, welche die Kuppel verunziert, sowie eine gleichwertige eines sechsflügeligen Cherubs am Gewölbe der Prothesis entstanden sein, wobei das sie um-

[1] In der Kirche haben sogar in der kurzen Spanne Zeit zwischen Texiers und Murawiews Besuch in Nicäa manche Ausbesserungen stattgefunden, sah doch z. B. Texier die Inschrift eines Kaisers Michael noch an ihrem ursprünglichen Platz an einem Turme der Stadtmauer, während Murawiew sie schon in dem aus allerlei Bruchstücken zusammengesetzten Estrich des Altarraumes eingelassen fand, wo sie sich noch heute befindet. Auch im südlichen Nebenschiff weist eine in türkischer Sprache, aber griechischer Schrift geschriebene Grabinschrift mit der Jahreszahl 1837 (s. u.) auf eine nachträgliche Umpflasterung des Fussbodens hin.

[2] Diesen Restaurationen muss jene wohl mit der spätbyzantinischen Malerei zusammengehörige Inschrift des XVII. Jahrhunderts, die Murawiew noch im Katichumenion las, zum Opfer gefallen sein.

gebende Ornament der übrigen ornamentalen Dekoration der Kirche ziemlich treu nachgeahmt wurde. Diese ist eine einheitliche und schon etwas verblasst. Vorzugsweise sind in ihr magere Ranken und dünne,

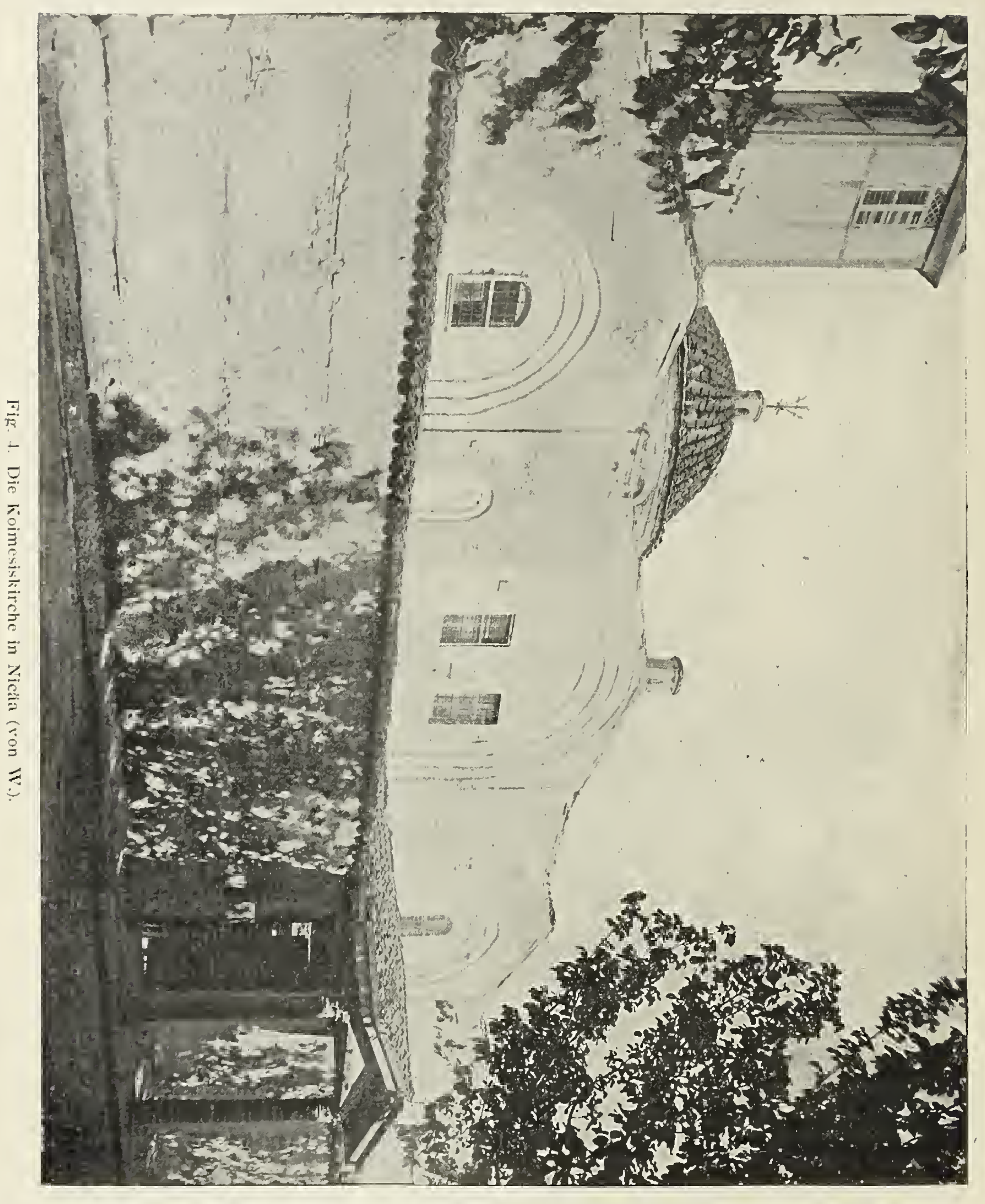


Fig. 4. Die Koimesiskirche in Nicäa (von W.).

flatternde Bänder verwandt, deren unruhiges Gewirr ein ziemlich unglückliches Streben nach leichter Grazie verrät. Doch giebt sich in dieser Ornamentik sowie in den figürlichen Darstellungen, welche sie um-

schliesst, noch ein etwas besseres Können und ein gewisser Zeitgeschmack zu erkennen. Auch ist sie zur Architektur in Beziehung gesetzt. Die Ecken sind, wie die Gesamtansicht der Apsis zeigt, durch aufgemalte Pilaster mit profilierten Kapitälen betont (s. Fig. 3). In gleicher Weise sind auch die beiden Längswände des Naos durch vier gemalte Pilaster gegliedert, welche über den Stützpunkten der Bogenstellungen aufsteigen. Die einzelnen Wandfelder werden durch straffe dünne Blattguirlanden oder einfache Stäbe eingerahmt. Den Fensterbogen und Gewölben und in etwas reicherer Ausbildung den Bogenstellungen des Naos dienen kleine Sträusschen oder Bänder und stilisierte Blattgebilde zum Schmucke. Diese gesamte Dekoration hebt sich von dem gleichmässigen Grunde einer hellgrauen Tünche ab. Das im Naos und Altarraum in Höhe des Ansatzes der Hauptbogen umlaufende Gesims ist als ein mit Bändern und Ranken umwickelter Wulst behandelt. Sein oberer Abschluss sowie das zwischen den Kapitälen der Pilaster befindliche konsolenartige Gebälk wird dem Auge wieder nur durch Farbe vorgetäuscht. Einen eigenartigeren Charakter hat nur das Blattmotiv von ganz orientalischer Stilisierung und bunterer Färbung, das auf den die Apsisnische durchlaufenden Gesimsabschnitt beschränkt bleibt und möglicherweise noch der Malerei des XVII. Jahrhunderts angehört, vielleicht aber auch diesem Teil nur ein reicheres Aussehen verleihen soll. Das unter dem Kuppelansatz befindliche Kranzgesimse weist ein gemaltes Zickzackband auf. Endlich schliesst die ornamentale Dekoration der Kirche noch eine Serie von zwanzig Propheten- und Heiligenbildern ein, die in aufgehöhten Stuckmedaillons zum Teil auf den gemalten Wandpilastern unter deren Kapitälen aufgehängt erscheinen und von denen vier (darunter die Brustbilder Davids und Salomos mit Beischriften i. O.) die Zwickel unter der Kuppel schmücken. Ihrem Stil nach stehen sie auf der Stufe der Narthexfreske, deren Meister sie sogar angehören könnten.

Auch in der Architektur muss es unsere erste Aufgabe sein, die spätesten Ergänzungen vom alten Grundstock des Gebäudes abzuziehen. Ueber einzelne frühere Umbauten kann zwar erst bei seiner näheren Untersuchung entschieden werden. Verschiedene Teile haben aber zweifellos noch jüngst eine mehr oder weniger eingreifende Umgestaltung erfahren, und zwar augenscheinlich einige von ihnen im Zusammenhange mit der Erbauung einer engeren Umfriedigung, die wohl in Folge der Verwandlung der Kloster- in eine Gemeindekirche erforderlich wurde. Noch heute ist die nächste Umgebung wenig angebaut. Die an der Kirchenfront vorbeiführende Strasse (s. Fig. 4) hat

die stattliche Breite eines Vorplatzes. Hinter der Kirche (s. Fig. 1) dehnt sich ein weites gartenartiges Grundstück aus, das an sie und

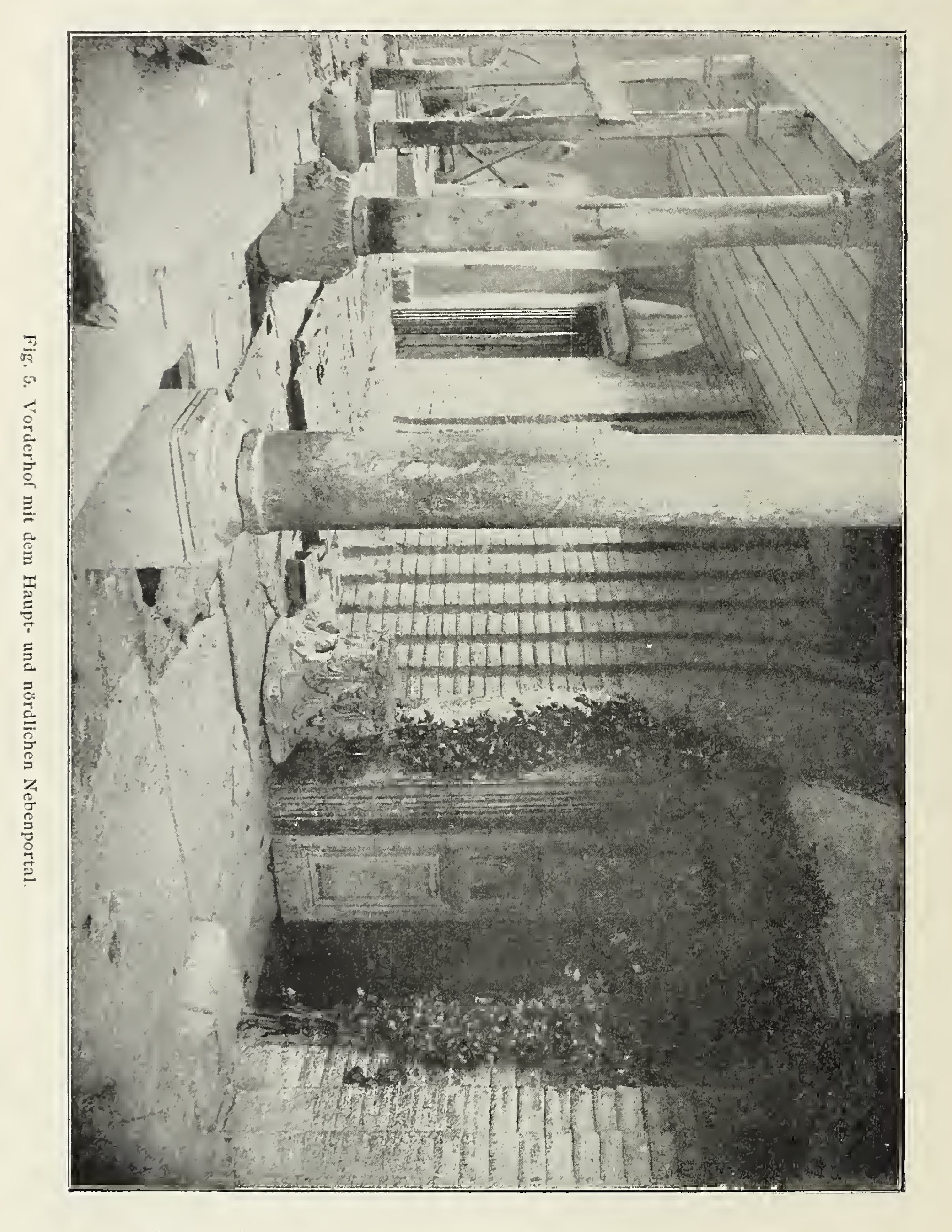


Fig. 5. Vorderhof mit dem Haupt- und nördlichen Nebenportal.

an das einzige im N. dicht anstossende Wohnhaus des Popen durch eine zweite, weitere Grenzmauer angeschlossen ist. Auf der Südseite endlich reihen sich erst in einem gewissen Abstande Häuser an. Der

Stadtplan Texiers zeigt die Kirche in die Südostecke eines breiten Platzes eingeschoben, dessen Ausdehnung vielleicht noch durch den alten Klosterhof bestimmt war. Die jetzige Umfriedigung von nahezu doppelter Mannshöhe ist in der landesüblichen türkischen Bauweise errichtet und jedenfalls erst neueren Ursprungs. Sie umschliesst die Kirche so dicht, dass sie auf der Nord- und Südseite genau auf die Ecken der beiden Anbauten trifft, durch die ihre Fassade verbreitert wird. Die Seitenmauern dieser vorspringenden Teile des Gebäudes haben dabei eine mehr oder minder eingreifende Erneuerung erfahren und sind mit der Grenzmauer derart gebunden, dass die in dem türkischen Bauverfahren gebräuchlichen, in die Mauerschichtung eingezogenen Holzbohlen über sie hinweglaufen. In Folge dieses Zusammenschlusses mit der Umfriedigung entstehen sowohl vor der Kirche wie rings um ihren rückwärtigen Baukörper enge Hofräume (s. den Plan Taf. V). Von aussen führt nur ein einziger Eingang, der dem Hauptportal gegenüberliegt, in den Vorderhof, zu dem man von der Strasse vier hohe Stufen hinabsteigt, da er ungefähr 1.25 Mtr. unter dem Strassenniveau liegt. Dadurch sowie durch den Umstand, dass er in seiner ganzen Breite von nahezu fünf Metern mit alten Steinfliessen gepflastert und selbst nur wenig über dem Fussboden der Kirche gelegen ist, erweist er sich als unzweifelhafter Rest einer alten Hofanlage. Annähernd in halber Breite wird er von einem Vordach bedeckt, das bei einer der jüngsten Restaurationen in ungefähr gleicher Höhe mit der Hofmauer der Fassade vorgebaut worden ist. Dieses ruht in der Mitte auf zwei Säulen mit Kompositkapitälen von kleinzackigem Akanthusschnitt, im übrigen aber auf einfachen Holzstützen (s. Fig. 5). Mit ihm ist ein zweites schmäleres Schutzdach verbunden, das über der o. e. Treppe liegt und noch über das Hofthor hinaus vorspringt, wo es von zwei Säulen mit gleichen Kapitälen gestützt wird (s. Fig. 4). Nur teilweise zusammengehörige Architekturstücke irgend eines oder verschiedener älterer Gebäude haben hier Verwendung gefunden, wobei einige von ihnen in umgekehrter Lage als Basen der o. e. Säulen und Holzstützen benutzt wurden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Mehrzahl dieser Kapitäle von einem Kirchenbau des V-VI. Jahrhunderts herrührt, der sich einst an der Stelle der Koimesiskirche erhob.[1]

---

[1] Der o. a. (theodosianische) Kapitältypus (0,30 m : 0,26 m) weist ins V. Jahrh.; vgl. Strzygowski, Jahrbuch d. k. d. archäol. Inst. 1893, VIII, S. 10 u. die neueste Zusammenstellung des Materials von Laurent, Delphes chrét. Bull. de corr. hell. 1899, XXIII, p. 208 ss. Von den Säulen auf der Strasse steht die eine auf einem halb-

An dem unter dem Vordach befindlichen Teil der Fassade hat das Mauerwerk der Kirche sein ursprüngliches Aussehen am vollkommensten bewahrt. Hier ist es bis heute ohne jeden Verputz geblieben, — die übertünchten Lünetten über den drei Portalen ausgenommen, — und weist die echt byzantinische Schichtung auf, bei der im vorliegenden Falle die Mörtelzwischenlagen fast die doppelte Dicke der Ziegeln ergeben (5—6 gegen 3 cm.), sodass an den letzteren ausserordentlich gespart worden ist.[1] Ueberall, wo die regelmässigen Ziegellagen durch die weisse Tünche, welche den gesamten Bau einschliesslich der oberen Teile der Fassade überzieht, hindurchblicken, haben wir alte Wandfläche vor uns, — wo sie fehlen, verrät sich späteres Flickwerk. An der Fassade ist das an zwei Stellen der Fall. Einmal hat das Hauptportal nicht mehr ganz seine richtige Mittelstellung inne. Es ist vielmehr unter dem alten Thürbogen, der innen die o. e. Prophetendarstellungen trägt, etwa um einen halben Meter nach Süden verschoben worden, was sich an dem Fehlen der Ziegelschichtung auf der linken Seite auch in der Abbildung leicht erkennen lässt. Was diese Aenderung veranlasst hat, ist schwer zu sagen, denn der Thürrahmen ist keineswegs schmäler gemacht worden, wie man als Grund vermuten könnte. Viel beträchtlicher ist ein zweiter Umbau, der am Nordende der Fassade stattgefunden hat. Daselbst ist die ganze Wand ihres Nordflügels in der vollen Höhe in regelloser Schichtung von Ziegeln und Bruchstein erneuert, wie es scheint, im Zusammenhange mit einer nahezu vollständigen Wiederherstellung dieses vielleicht durch Erdbeben teilweise zerstörten Gebäudeteils. Sein unregelmässiger Grundriss und seine im Vergleich mit dem Südflügel verkleinerten Abmessungen, sowie die Beschaffenheit seiner Mauern machen das unzweifelhaft. Von diesen ist die Frontwand in ihren unteren Teilen durch neues, rosa getünchtes Mauerwerk verstärkt worden, aus dem in Brusthöhe eine kleine Nische ausgehoben ist (s. Fig. 5), während die Ostseite des Anbaus sogar bis zum Dach hinauf mit demselben Mörtelbewurf verputzt ist und über dem Ausgange nach dem hinteren Hof ein grobes Reliefkreuz von unverkennbar

---

vergrabenen umgestülpten Kapitäl (0,30 m), das mit einigen Kapitälen von S. Vitale in Ravenna im Ornament übereinstimmt; vgl. Dehio u. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Atlas, I, Taf. 32, 4. Ein anderer bekannter Typus des V—VI. Jahrhunderts ist durch ein Kapitäl mit dem sogenannten windgeblasenen Akanthus (0,50 m : 0,41 m) vertreten, das umgestürzt einer der Säulen im Hofe als Basis dient, während neben dem Hauptportal ein korinthisches Kapitäl aus römischer Zeit (0,65 m : 0,50 m) daliegt; vgl. zum ersteren Laurent, a. a. O. p. 227n.

[1] Ueber das Prinzip vgl. Choisy, L'art de bâtir chez les Byzantins, p. 12.

spätester Mache trägt. Man hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, den Neubau bis zur gleichen Höhe mit dem Südflügel der Fassade emporzuführen und ihm ein besonderes Satteldach aufzusetzen. Statt dessen hat man das Dach des anstossenden Fassadengiebels nordwärts über ihn herab verlängert (s. Fig. 4 u. 7), vielleicht um dadurch eine breitere Fläche für den aus Holz errichteten Kirchturm zu gewinnen, der wohl derselben Restauration seine Entstehung verdankt.

Ein grösseres Stück Flickmauer unterbricht sonst nur noch an einer einzigen Stelle die alten Hauptmauern des Baues, und wieder scheint dabei die neue Umfriedigung der Kirche die Veranlassung zu der Umgestaltung geboten zu haben. Obwohl ihre Nordmauer eine merklich vom rechten Winkel abweichende Richtung bekommen hat, scheint man die dadurch erzielte Verbreiterung des Hinterhofs an seinem nordöstlichen Ende noch nicht genügend gefunden zu haben. So dürfte es sich am besten erklären, weshalb man die alte, in konstruktiver Beziehung durchaus nicht bedeutungslose Verstärkung der Nordwand der Prothesis, wie sie bis heute an der entsprechenden Südwand des Diakonikon in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten ist, beseitigt und eine gleichmässige Fluchtlinie für die gesamte Nordmauer der Kirche hergestellt hat. Die bezeichnete Stelle wurde dabei ganz so, wie alle diese spätesten Bestandteile des Gebäudes, mit allerlei grobem Baumaterial ausgeflickt. Neben einem darin vermauerten alten Thürsturz ist auch eine Holzbohle eingezogen. Die Bodenhöhe des Hinterhofes ist nicht so niedrig wie die des vorderen, wenngleich auch er noch etwas unter dem Strassenniveau liegt. Man kann ihn nur durch die rückwärtigen Ausgänge der Fassadenanbauten betreten, indem man ein paar niedrige Stufen emporsteigt. Von alter Pflasterung ist hier nichts zu gewahren. Das Erdreich liegt frei zu Tage (oder bedeckt die Reste) und ist mit Unkraut und Buschwerk dicht überwachsen.

Wie weit die jetzige Gestalt der Kuppel, sowie die Bedeckung der Nebenräume des Bema und andere kleinere Zuthaten durch ältere oder spätere Restaurationen hervorgerufen sind, wird sich besser bei der näheren Betrachtung der betreffenden Bauteile erörtern lassen.

2. Disposition und Konstruktion des Baues.

Mehr als auf manchem anderen Kunstgebiet gilt für die byzantinische kirchliche Architektur die Forderung, dass jedes Bauwerk als ein organisches Ganze aufgefasst sein will. Seine innere Raumgestaltung und der konstruktive Zusammenhang seiner Teile stehen in einem

gegenseitigen engen Abhängigkeitsverhältnis, und durch sie wird wieder die äussere Erscheinung des Baues bedingt. Nur aus diesem Zusammenhang ergiebt sich mit Sicherheit dessen Zugehörigkeit zu einem bestimmten, chronologisch umschriebenen Typus. Auch für eine nur annähernde Zeitbestimmung genügt es nicht, einzelne aus der Bauweise oder aus der im Laufe der Entwickelung sich vollziehenden Formveränderung verschiedener Gebäudeteile (der Kuppel und des Mittelbaues) geschöpfte Merkmale hervorzuheben.[1] Eine solche Darstellung der Kirche von Nicäa nach ihrer konstruktiven Zusammensetzung ist bis heute ein Erfordernis geblieben, das uns zunächst an der Hand der architektonischen Aufnahmen zu erfüllen obliegt.[2]

Den Kern des Gebäudes bildet der vierseitige centrale Baukörper, der als Unterbau der Kuppel dient. Beherrschend steigt er in der Aussenansicht der Kirche über den seitlichen Gebäudeteilen auf, die in symmetrischer Verteilung an ihn angeschlossen sind. Seine Grundbestandteile sind die vier Hauptpfeiler mit den zwischen ihnen eingespannten Tragebogen, auf denen, vermittelt durch die Gewölbzwickel, die Kuppel aufruht und durch die der von dieser bedeckte Raum[3] kreuzgestaltig erweitert wird. Etwa mit der Hälfte ihrer Breite treten die Bogen in Gestalt flacher Giebel, die mit Satteldächern abgedeckt sind, auf allen vier Seiten aus dem quadratischen Unterbau der Kuppel, den sie tragen, heraus (s. Fig. 1). Auf den beiden Längsseiten sind sie durch Schildmauern geschlossen, welche sich auf eine kleinere, zwischen die Hauptpfeiler eingeschobene, durch zwei Pilaster und zwei monolithe Zwischenpfeiler getragene dreifache Bogenstellung stützen und die

---

[1] Durch solche Einzelbeobachtungen zu allgemeiner Art ist Diehl, Mosaiques byz. de Nicée, Byz. Zeitschr. 1892, I, S. 75 ff., dem wir die erste wissenschaftliche Untersuchung der Koimesiskirche verdanken, zu einer durchaus falschen Beurteilung des Baues gelangt. Auf seinen Angaben und Skizzen beruht auch die irrige Auffassung, welche Millet, Le Monastère de Daphni, Mon. de l'Art byz. I, p. 54 hinsichtlich der architekturgeschichtlichen Stellung des Denkmals gewonnen hat.

[2] Der Plan (Taf. V.) ist von mir selbst aufgenommen und nachher mit J. Strzygowskis mir gütigst zur Verfügung gestellter Aufnahme verglichen worden, wobei sich keine wesentlichen Abweichungen ergaben. Dem Schnitt liegt eine mechanische Messung der Höhenverhältnisse (mittels der in der Kirche zum Anzünden hoch hängender Lampen dienenden Stange) zu Grunde, für die sich eine Probe durch Berechnung der Giebelhöhe der Fassade aus der annähernd festzustellenden Zahl der Ziegelschichten und ihrer durchschnittlichen Stärke anstellen liess. Immerhin ist die Möglichkeit eines kleinen Fehlers bei diesem Messverfahren (bis c. 0,50 m) nicht ausgeschlossen. Trotzdem glaubte ich auf die Risse (Fig. 6 u. 7) nicht verzichten zu dürfen, da eine photographische Gesamtaufnahme weder vom Naos noch von der Fassade zu gewinnen war.

[3] Dieser bildet kein ganz genaues Quadrat, da die Spannweite der seitlichen Hauptbogen die der beiden anderen um c. 0,20 m übertrifft.

Dächer der einstöckigen Nebenschiffe bedeutend überragen (s. d. Schnitt u. Fig. 1). Der westliche Bogen wird durch die Scheidewand des Narthex und Naos gesperrt, im oberen Stockwerk öffnet sich diese jedoch nach dem Katichumenion in einem Bogen von nicht viel kleinerer Spannweite (4,30 m).

Die ganze Anlage des Naos macht einen weiträumigen Eindruck, der durch ausgiebige Lichtzufuhr noch wirksam unterstützt wird, obgleich seine Abmessungen ein bescheidenes Mittelmass nicht überschreiten. Die Fenster der Seitenwände, durch die das Licht am

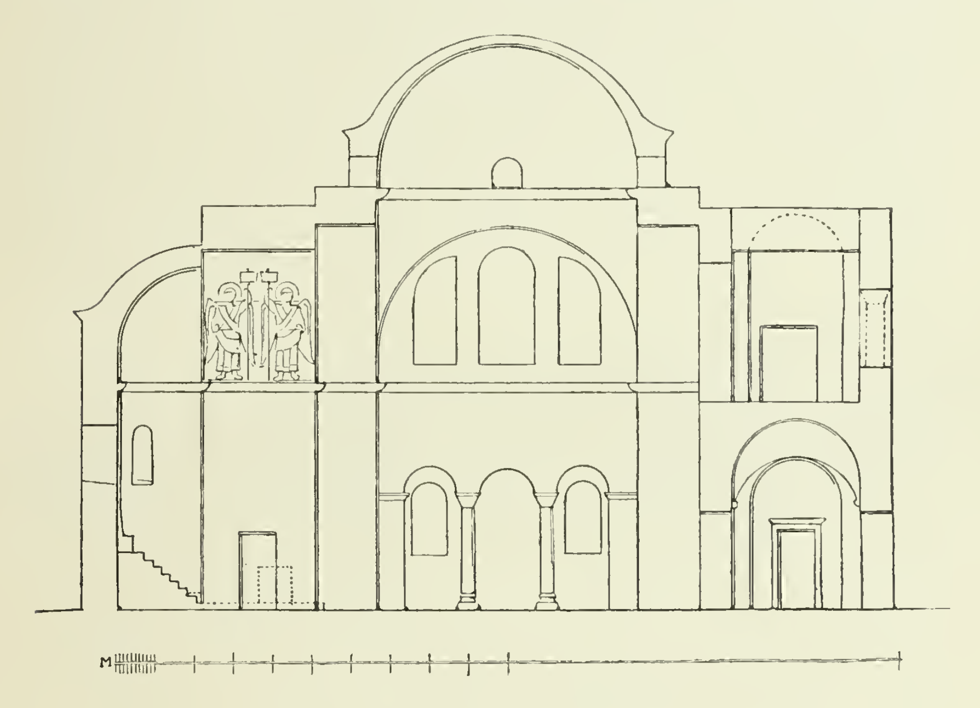


Fig. 6. Längsschnitt der Koimesiskirche.

vollsten von aussen hereinströmt, sind zwar durch leichtes Mauerwerk in neuerer Zeit so weit verkleinert worden, dass sie viereckige Holzrahmen von mässiger Höhe und Breite aufnehmen konnten, doch erhellen sie den Raum wohl kaum in schwächerem Grade als in ihrem ursprünglichen Zustande, in dem sie durch Verschlussplatten mit kleineren Oeffnungen ausgefüllt waren. Sie durchbrechen in dreifacher Anzahl die o. e. Schildmauern oberhalb eines Gesimses, das den gesamten Naos einschliesslich des Altarraumes in der Höhe des Ansatzes der Hauptbogen umzieht, und reichten in ihrer alten Gestalt, die sie im Innern noch als Nischen bewahren, fast bis zu diesen hinauf, in-

dem sie zusammen gewissermassen ein einziges grosses halbrundes Fenster bildeten, wie solche in manchen altbyzantinischen Kirchen an gleicher Stelle und vielfach auch an der Fassade vorkommen und in ihrer Entstehung auf das offen bleibende Halbrund der Tragebogen der Kuppel zurückzuführen sind. [1] Das bei dieser Fensterbildung sonst gebräuchliche, der Gliederung dienende marmorne Fenstergebälk wird in unserer Kirche durch breitere, aus Ziegeln aufgemauerte trennende Fensterpfosten ersetzt. In der Aussenansicht wird die Einheit jeder dreiteiligen Fenstergruppe und ihr Zusammenhang mit den seitlichen Hauptbogen durch einen doppelten Blendbogen betont und die Konstruktion so zu dekorativem Ausdruck gebracht. Durch die tadellose Fügung der grossen Ziegeln in allen ihren Teilen giebt sich die beschriebene Fensteranlage unzweifelhaft als ursprünglich zu erkennen. Dem Naos wird ausserdem noch Licht aus dem Katichumenion durch den o. e. Bogen zugeführt, sowie durch die vier kleinen nach den Hauptrichtungen in die Kuppel eingeschnittenen Rundbogenfenster.

Verschiedene Umstände sprechen dafür, dass die Kuppel bei ihrer Erneuerung, die wir als hinreichend bezeugt ansehen dürfen, keine wesentliche Umgestaltung erfahren hat. Die o. a. Worte Hammers deuten entschieden nicht auf einen völligen Zusammenbruch derselben hin, sondern machen es wahrscheinlich, dass nur ein Teil ihrer «geborstenen» überhängenden Wölbung herabgestürzt war. Dass es sich nur um eine nicht allzu schwierige Restauration handelte, scheint auch die gleichmässige Schwingung des äusseren Umrisses der Kuppel zu bestätigen. Auch entspricht eine solche Form der Kuppel ganz und gar nicht dem bis heute in der griechischen kirchlichen Architektur herrschenden spätbyzantinischen Kuppeltypus mit hohem Tambour. Dieser scheint im Innern der Kirche von Nicäa, so weit sich ohne genaue technische Aufnahmen urteilen lässt, überhaupt gänzlich zu fehlen, oder er ist nur in sehr schwachem Grade entwickelt. Dem Augenschein nach steigt das Gewölbe gleich von seinem Ansatze der Linie des Halbkreises folgend auf, wie man schon aus der Aussenansicht erkennen kann, wenn man sich den äusseren Umriss bis zur Kuppelbasis fortgeführt denkt. Was hier als Trommel erscheint, ist nichts als eine senkrecht abschliessende Verschalung. Dass dieser

---

[1] Salzenberg, Altchristl. Baudenkm. von Konstantinopel, S. 23 (Text in-4⁰). Solche Fenster hatte wohl auch die Agia Sophia in ihrer ursprünglichen Gestalt; vgl. Lethaby and Swainson, Aja Sophia Constantinople. London & New-York. 1894, p. 24. Erhalten hat sich eins mitsamt dem Marmorgebälk in der alten Metropolis von Eregli (Heraklea) am Marmarameer; s. u. im III. Kapitel.

fiktive Tambour zum weitaus grössten Teile alt ist und seine zwölfeckige Gestalt demnach nicht etwa einer Erneuerung verdankt, bestätigt die gleichmässige Schichtung der grossen, dünnen Ziegeln.

Dem eigentlichen Naos schliessen sich nach basilikalem Schema zwei Nebenschiffe an. Sie haben fast die gleiche Länge und, wenn man vom Naos den von den seitlichen Kuppelbogen bedeckten Raum abzieht, nahezu die halbe Breite des Kuppelraumes, von dem sie durch die Zwischenpfeiler und dreifachen Bogenstellungen geschieden werden. Sie sind mit langgestellten, jeder Abteilung entbehrenden Tonnengewölben bedeckt, welche auf den dem Naos zugewandten Seiten auf demselben Stützensystem aufruhen und den konstruktiven Zweck erfüllen, den Seitenschub der Hauptpfeiler und Schildmauern auszugleichen und auf die Aussenwände zu übertragen. Das Höhenverhältnis der Nebenschiffe zum Naos, der sich, wie schon bemerkt, über ihre abfallenden Pultdächer erhebt, entspricht ganz dem basilikalen Aufbau. Erhellt werden sie durch zwei Rundbogenfenster (h. 1,85 m), welche die Aussenmauern in Höhe von 1,45 m über dem Fussboden den beiden äusseren Arkaden gegenüber durchbrechen.

Auffallend ist an dem soeben geschilderten Mittelbau der Kirche die sehr beträchtliche Breitenentwicklung. Und doch wird er darin von dem dreiteiligen Bema noch übertroffen, dessen einzelne Teile sich schon im Plane und vollends im Aufbau wie gesonderte Anbauten der drei Schiffe ausnehmen. Von ihnen hat nur der Altarraum die gleiche Höhe mit dem Naos. Seine Mauern schliessen sich an die östlichen Hauptpfeiler in etwas verkürztem Abstande an, sodass der Raum sich hinter dem offenen östlichen Tragebogen etwas verengert. In Folge dessen bildet die Stirnfläche des Tonnengewölbes, das den vorderen Teil des Altarraums bedeckt, unter diesem Bogen einen ziemlich breiten Absatz, den Triumphbogen (s. Fig. 3), der wie nicht selten [1] eine schwache Knickung aufweist. Eine zweite schmälere Abstufung entsteht durch das Heraustreten der Apsisnische aus der Rückwand des Altarraums unter dem Tonnengewölbe. Auch in der Aussenansicht (s. Fig. 1) giebt sich der Zusammenhang aller dieser Teile deutlich zu erkennen. Unterhalb des schmalen Giebels, der den östlichen Hauptbogen abschliesst, wächst das breite Satteldach des Altarraums heraus, der mit seinen hohen Seitenmauern gleichsam die

---

[1] So z. B. in der Metropolis von Eregli und in der Agia Irene in Konstantinopel; zur letzteren vgl. Bèljajew, Wizantijskij Wremennik (a. u. d. T. Βυζαντινὰ Χρονικά). 1895, II, Taf. II, S. 177 ff. (russ.).

Verlängerung eines Hauptschiffs zu bilden scheint, an das die mit flacher Halbkuppel bedeckte dreiseitige Apsis in fast gleicher Breite und Höhe angeschlossen ist. Drei Rundbogenfenster (h. 1,50 m), die sich im Innern 3,20 m über dem Fussboden befinden, durchbrechen die drei Seiten der letzteren. Sie sind von schwach absetzenden Blendbogen umschlossen. Ausserdem ist die Rückseite der Apsis unmittelbar unter dem Dache mit einem grossen einfachen Kreuz in Bogenumrahmung, das erhaben auf der Mauer hervortritt, geschmückt, das von einer der jüngsten Restaurationen herrühren dürfte.

Die Nebenräume des Bema haben in noch höherem Grade als der Altarraum in der Aussenansicht der Kirche das Ansehen kleiner Anbauten der Nebenschiffe. Dieser Eindruck beruht hauptsächlich auf ihrer von beiden Gebäudeteilen abweichenden Höhe und wird noch verstärkt durch die Art ihrer Bedachung. Während sie nämlich von den Seitenmauern des Altarraums noch bedeutend überragt werden, erheben sich ihre zur Hauptrichtung der Kirche quergestellten Satteldächer wieder etwas über die Pultdächer der Nebenschiffe. Von deren Mauern setzen sie nach der ursprünglichen, — jetzt freilich nur noch auf der Südseite erhaltenen, — Anlage durch einen kleinen Vorsprung ab, der neuerdings bei der Prothesis beseitigt worden ist (s. S. 21). Bedingt ist dieses seitliche Ausladen der Nebenräume des Bema durch ihre aussergewöhnliche Breitenentwicklung, vor allem aber durch die offenbare Absicht, die Hauptmauern der Kirche an den Stellen, wo sie dem grössten auf sie hinübergeleiteten Seitenschub der östlichen Hauptpfeiler ausgesetzt sind, zu verstärken. Aber auch jene auffallende Breite der Nebenräume selbst ist durch die dem Gesamtbau zu Grunde liegende konstruktive Rechnung gefordert, und zwar durch das Bedürfnis nach den Tonnengewölben, mit denen ihre Seitenteile (s. Plan) bedeckt sind. Die inneren Tonnen dienen wieder zur Ueberleitung des Seitenschubs der östlichen Hauptpfeiler auf die rückwärtige Aussenmauer, während die beiden äusseren im wesentlichen der Symmetrie wegen da sind, wenn sie auch zur stärkeren Verspannung des Baues beitragen.

Es könnte freilich auf den ersten Blick so scheinen, als wäre es die Hauptbestimmung beider Tonnenpaare, die über den Mittelquadraten der Nebenräume des Bema aufgeführten Gewölbe zu tragen. Allein bei näherem Zusehen lässt sich gar nicht daran zweifeln, dass heute weder die Prothesis noch das Diakonikon ihre ursprüngliche Gewölbanlage bewahren. Den weitaus besseren und doch einen unverkennbar späten Eindruck macht die des Diakonikon, wo auf den

beiden seitlichen Tonnen und zwei über dem Eingang (aus dem Nebenschiff) und der kleinen Apsis aufsteigenden Schildbogen ein vierfaches Zwickelgewölbe aufruht, das eine kleine Kuppel mit rundem Tambour trägt. Sechs breite, flache Rippen teilen diese in sechs Abschnitte, in denen einst eben so viele Rundbogenfenster durchgebrochen waren, während sie jetzt bis auf zwei, nach O. und S. O. gewandte, vermauert sind. Abgesehen davon, dass die Gestalt der Kuppel nichts weniger als altertümlich erscheint, stellen Nebenkuppeln in der byzantinischen Baukunst eine ziemlich späte Form der Bedeckung der Nebenräume des Bema dar.[1] Im vorliegenden Falle werden wir schwerlich irre gehen, wenn wir die Entstehung dieser Kuppel mit der im XVII. Jahrhundert stattgehabten Restauration der Kirche von Nicäa in Zusammenhang bringen (s. S. 14). Als sicher ist anzunehmen, dass damals auch über der Prothesis eine gleiche Kuppel errichtet wurde. Das vierfache Zwickelgewölbe derselben ist auch noch vorhanden, während sich die daraufgesetzte flache Gewölbkappe von ovalem Umriss und noch mehr der äussere turmähnliche Oberbau mit seinem kleinen Satteldach als elende Flickarbeit des vorigen Jahrhunderts zu erkennen giebt. Der letztere ist durch blosse Erhöhung des alten quadratischen Unterbaues der kleinen, vermutlich durch Erdbeben zerstörten Kuppel entstanden. Er ist so nachlässig gebaut, dass seine Rückwand dabei eine merkliche Neigung nach hinten bekommen hat. Ein lächerlich kleines Fensterchen in dieser lässt nur spärliches Licht ein, das dem Innenraum durch ein ebenso kleines im Gewölbe über der Apsis eingebrochenes rundes Fensterloch zugeführt wird. In der Prothesis herrscht daher im Gegensatz zum hellerleuchteten Diakonikon Halbdunkel. In der ursprünglichen Anlage der Nebenräume des Bema war

---

[1] Am frühesten ist dieselbe auffallenderweise an Basiliken nachweisbar. Ob freilich die auf sechsseitigem Tambour errichteten Kuppeln der o. e. Sophienkirche in Nicäa dem alten Grundbestande des Baues angehören, halte ich mit P. Pogodin, Nachr. des russ. archäol. Inst. in Konstantinopel, 1897, II, S. 14, (russ.) für sehr zweifelhaft. Wahrscheinlich sind sie erst während des Nicänischen Kaisertums im XIII. Jahrhundert hinzugefügt, in das der Stil der erhaltenen Freskenreste im südlichen Nebenraum zu weisen scheint. Aber ganz ähnliche Kuppeln besitzt schon die im X. Jahrhundert erbaute grosse Kirche (Ruine) auf der Insel Prespa in Macedonien; vgl. Miljukow, Die christl. Altert. des westl. Macedonien; Nachr. d. russ. archäol. Inst. in Konstantinopel, 1899, IV, Taf. 1. Von Kuppelkirchen bietet das älteste mir bekannte Beispiel die Apostelkirche in Saloniki dar, deren Entstehung im Anfang des XIV. Jahrhundert Miljukow, a. a. O. S. 27 durch die überzeugende Erklärung des Stiftermonogramms des Patriarchen Niphon erwiesen hat; vgl. Texier and Pullan, Byz. Architecture, pl. XLVI, XLVII, p. 148. Sehr gebräuchlich wird dann die Bedeckung der Prothesis und des Diakonikon durch Kuppeln in den Athoskirchen des XV—XVI. Jahrhunderts (Dionysiu, Dochariu, Kutlumusi u. a.).

in ganz anderer Weise für ihre ausreichende Erhellung gesorgt. Diesem Zwecke diente ausser den Fenstern der kleinen Apsiden je ein in ihren Seitenmauern angelegtes grösseres Rundbogenfenster. Die Wölbung eines solchen, später vermauerten Fensters ist an der Aussenseite des Diakonikon zum Teil noch erhalten. Daneben befindet sich ein schmaler Fensterspalt jüngerer Entstehung, der neben den Kuppelfenstern für Lichteinlass kaum in Betracht kommt.

In noch engerem konstruktivem Zusammenhange als das Bema steht mit dem dreischiffigen Mittelgebäude der diesem vorgelegte, es durch seine Breite überflügelnde zweistöckige Frontbau. Im Erdgeschoss enthält er den Narthex, aus dem drei Thüren in den Naos und die Nebenschiffe führen,[1] im oberen Stockwerk das Katichumenion der Kirche. Rechnet man die eigentlichen Flügelbauten ab, so ist seine in beiden Geschossen völlig übereinstimmende Einteilung in einen oblongen mittleren, dem Naos — und zwei quadratische, den Nebenschiffen entsprechende Räume der Absicht des Erbauers entsprungen, durch die vortretenden breiten Wandpilaster, welche zwischen diesen und jenen zwei engere Durchgänge herstellen, die Mauern gegen den Seitenschub der westlichen Hauptpfeiler zu verstärken. Im Katichumenion sind die beiden Durchgänge etwas länger und der mittlere Raumabschnitt daher etwas kleiner als im Narthex, da die Pilaster hier bis an den Bogen heranreichen, der sich in der Innenwand zum Naos hin öffnet (s. S. 24). Diesem Bogen liegt eine einzige breite Fensternische gegenüber, in der heute zwei viereckige Rahmenfenster in geringem Abstande von einander in die Aussenmauer eingesetzt sind. Die beiden Seitenräume des Katichumenion besitzen jetzt nur je ein Rundbogenfenster, doch waren ursprünglich ihnen gegenüber ebensolche Fenster in der Rückwand durchgebrochen, die auf das Dach der Nebenschiffe hinausgingen. Man erkennt sie sowohl von aussen an den zum Teil noch in der Mauer erhaltenen Wölbungen, wie auch im Innern, wo sie die Gestalt von Wandnischen angenommen haben. Das Gewölbe im Katichumenion wird dem Blick mit Ausnahme des südlichen quadratischen Abschnitts, der mit einer Hängekuppel bedeckt ist, durch eine darunter eingebaute Holzdecke entzogen, doch dürfte

---

[1] Auffallenderweise fehlen ihnen durchweg Thürflügel (von solchen habe ich auch keine Spuren bemerkt), was die durch Murawiew, a. a. O. S. 98 mitgeteilte örtliche Legende auf die im Μηναῖον Ἰανουαρ., 1 u. 19 berichtete wunderbare Eröffnung der Flügelthüren des Katholikon (= der Koimesiskirche?) durch Basilius den Gr. und das angeblich zur Erinnerung an das Wunder erlassene Verbot des Heiligen zurückführt.

es wie hier so auch im übrigen dem des Narthex in den Grundzügen entsprechen. In dem letzteren sind die Wandpilaster durch breite Tonnengewölbe verbunden, denen wieder die schon hervorgehobene konstruktive Funktion zufällt (s. S. 28). Die Seitenräume sind mit Hängekuppeln eingewölbt, die sich einerseits unmittelbar an die Innenwand anlehnen, auf den andern Seiten hingegen von den eben erwähnten Tonnen und je zwei über den Nebenportalen und an den Schmalwänden des Narthex aufgemauerten Schild — (bezw. Gurt-)bogen getragen werden. Im oblongen Mittelraum des Narthex hat das Gewölbe keine einheitliche Gestaltung. Es wird vielmehr durch zwei dicht neben dem Haupteingange und der sogenannten Königsthür ansetzenden Gurtbogen in ein breiteres Mittelfeld und zwei schmälere Abschnitte zerlegt, von denen ersteres mit einer flachen, letztere mit schmalen und steilen byzantinischen Kappen eingewölbt sind. Diese Dreiteilung hat etwas gekünsteltes, da der von ihnen bedeckte Raum eine entsprechende Einschnürung nicht aufweist. Die o. a. Gurtbogen setzen beiderseits erst in der Höhe des Thürsturzes an und ruhen auf vier roh profilierten Kragsteinen, die aus den Mauern hervortreten (s. Fig. 2). In Folge der Verrückung des Hauptportals (s. S. 20) nach Süden sitzt hier der eine dicht an der Thürnische, während der andere ziemlich weit von ihr absteht. Obwohl alle vier Kragsteine auf der unteren Seite eine glatte Fläche zeigen, lässt sich doch nirgends unter ihnen eine Spur von Wandpilastern gewahren. Ueberdies erscheinen sie nicht einmal alle als zusammengehörig, da einer unter ihnen statt des geschwungenen ein schräg zurückweichendes Profil besitzt. Daraus geht augenscheinlich hervor, dass hier bei einer nachträglichen Erneuerung des Gewölbes ältere Werkstücke verwendet worden sind, von denen nur drei völlig gleiche vorhanden waren, denn für eine spätere Ersetzung oder Abarbeitung des vierten fehlt jeder Anhalt. Der Zweck eines solchen Umbaues kann nur in der Herstellung einer geeigneten Fläche für den Mosaikschmuck bestanden haben, der sich im Mittelraum des Narthex auf die breitere Gewölbkappe und das Bogenfeld über der Königsthür beschränkt. Mit dieser Möglichkeit wird bei der Untersuchung der Mosaiken zu rechnen sein. Nicht recht ersichtlich ist die Bestimmung zweier anderen, bedeutend schmäleren Kragsteine, die unter den steilen seitlichen Kappen in die Innenwand des Narthex eingelassen sind. Vielleicht dienten sie als Auflager für eine Verankerung der Mauern durch Spannbalken.

Auch die beiderseits ausladenden Flügel des Frontgebäudes erweisen sich aus mannigfachen Gründen als ursprüngliche Bestandteile

und nicht etwa als eine nachträgliche Erweiterung des Gesamtbaues. Allerdings gehören im nördlichen Anbau wohl nur die unteren Teile der West- und der Nordwand noch teilweise zum Grundbestande (s. S. 20), sowie vor allem der breite Bogendurchgang, der vom Narthex her freien Zutritt zu seinem Innern gewährt. Dazu stimmt die offenbar althergebrachte Verwendung des Raumes als Grabstätte eines heiligen Märtyrers. Noch zu Murawiews Zeit wusste die örtliche Ueberlieferung davon zu berichten, dass hier der jugendliche Bekenner Neophytus bestattet sei.[1] Die eigentliche Grabnische in der Nordwand ist zwar bei der Erneuerung des ganzen Anbaues gründlich verändert worden, der darin befindliche Sarkophag aber stellt eins der ältesten ornamentalen Stücke der ganzen Kirche dar (s. u.).

Diente der Nordflügel von Anfang an diesem geheiligten Zwecke, so enthielt wohl der südliche von je her wie noch heute den Aufgang zum Katichumenion. Man betritt ihn vom Narthex her durch die schon o. e. Thür (s. S. 9), deren alten Thürrahmen ein Kreuz schmückt. Ueber mehreren alten, obwohl vielleicht nicht unverrückt an ihrem Platze verbliebenen Steinstufen, erhebt sich hier eine Holztreppe. Wahrscheinlich ist auch nie eine vollständige steinerne vorhanden gewesen, da eine solche wohl deutlichere Bauspuren hinterlassen hätte. Die geräumigere Anlage des südlichen Anbaues ist schon allein dafür beweisend, dass er in altertümlicherer Gestalt erhalten ist als der nördliche, denn es ist gewiss kein Zufall, dass seine Rückwand mit der südlichen Hauptmauer der Kirche genau an der Stelle zusammenstösst, wo diese von dem Seitenschub des s. ö. Hauptpfeilers getroffen wird, und hier gleichsam als Widerlager wirkt. Indem beim Nordanbau die Rückwand auf dieselbe Fluchtlinie mit derjenigen des Narthex und Katichumenion verrückt worden ist (s. Plan), hat man die ursprüngliche wohlberechnete Anordnung hier beseitigt, seine Verkleinerung bedeutet daher zugleich eine konstruktive Verschlechterung.

In beiden Anbauten sind die hinteren Ausgänge, welche keine Thürrahmen besitzen, augenscheinlich neueren Ursprungs. Ueberhaupt erscheint es zweifelhaft, dass diese Räume stets von aussen her zugänglich waren, wozu nach ihrer ganzen Bestimmung kein Bedürfnis vorlag.[2] Ebenso ist auch das Fehlen von Fenstern in der Grabkapelle,

---

[1] Murawiew, a. a. O. S. 97 u. 99; vgl. über diesen Märtyrer Acta S. S. 20. I und Stadler, Vollst. Hl.-Lexikon IV, S. 522.

[2] Die Mitteilung Murawiews, a. a. O. S. 99, dass der Südanbau früher als Paraklission des hl. Diomedes gedient habe, hat gar kein Gewicht. Denn diese Ueberlieferung hat offenbar ihren Ursprung in der Nachricht der Menäen, dass

wo noch zu Murawiews Zeit eine ewige Lampe brannte, vollkommen erklärlich, während der Treppenraum wahrscheinlich, wie noch heute, nur durch ein in seiner Rückwand ausgespartes Oberfenster schwach erhellt war. Unter allen Umständen fällt es aber auf, dass auch im Narthex selbst gar keine Fenster vorhanden sind. Unmöglich kann man für diesen ausschliesslich auf die, allerdings auskömmliche, Lichtzufuhr gerechnet haben, welche die geöffneten Thüren vermitteln. Dann aber ist der Schluss unvermeidlich, dass die über den Portalen aufgeführten Entlastungsbogen ursprünglich nur durch Transennenplatten geschlossen waren. Und dafür spricht in der That ihre ganze Beschaffenheit. Es wäre sonst zu verwundern, dass im Innern des Narthex das Bogenfeld über dem Hauptportal nicht wie das gegenüberliegende über der Königsthür und das gesamte mittlere Gewölbe mit Mosaik, ja nicht einmal mit der späteren Freskomalerei

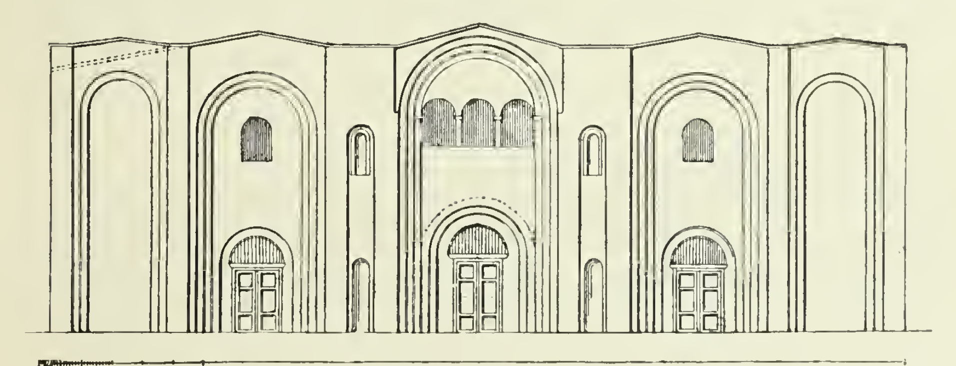


Fig. 7. Aufriss der Fassade der Koimesiskirche (Rekonstruktion).

geschmückt ist, in der die o. a. Prophetendarstellungen ausgeführt sind. Der Annahme, dass sämtliche drei Entlastungsbogen erst bei einer der jüngsten Restaurationen (wahrscheinlich im Jahre 1807) vermauert worden sind, entspricht auch der Umstand, dass an der Fassade ihre Lünetten die einzigen verputzten Teile inmitten der alten Ziegelschichtung darstellen, was darauf hinweist, dass sie aus unregelmässigem Mauerwerk bestehen.

Die Thatsache der ursprünglichen Zugehörigkeit der Flügelbauten ist für den Eindruck der Fassade wesentlich bestimmend. An dem

---

der hl. Basilius vor der Vollziehung des o. e. Wunders in der Kirche dieses Heiligen den nächtlichen Gottesdienst abgehalten habe. Es lässt sich hier wieder wie bei der Beziehung des Konzils auf unsere Kirche beobachten, wie die alten Traditionen und Legenden die Denkmäler überlebt und sich an die Koimesiskirche als die letzte Zeugin der Vergangenheit angeklammert haben.

ganzen Bau stellt diese unstreitig die eigenartigste und interessanteste Seite dar. Dass die Flügel des Gebäudes von vornherein zur Erzielung einer wirkungsvollen Breitenentwicklung in Rechnung gezogen sind, wird auf den ersten Blick klar. Den Gesamteindruck möge die vorstehende Rekonstruktionsskizze veranschaulichen (s. Fig. 7). Die Fassade der Kirche von Nicäa ist aufgefasst als ein System von fünf aneinandergereihten Giebelfronten, von denen sich die mittlere beherrschend über die übrigen erhebt, die in dem Masse ihres Abstandes von ihr an Höhe und Breite stetig, wenngleich unbedeutend, abnehmen. Diese Gliederung wird durch trennende, flache Pilaster betont, die zu beiden Seiten der mittleren Giebelfront in doppelter, zwischen den Nebenfronten und an den Ecken in einfacher Breite (c. 0,70 m) vortreten. Um die Einförmigkeit der toten Fläche zu unterbrechen, sind bei dem breiteren Pilasterpaar in jedem Geschoss je zwei kleine Nischen ausgespart. Die fortschreitende Abstufung der verschiedenen Teile kommt auch in dem Höhenverhältnis der Portale und ihrer Fensterzahl zum Ausdruck. Ihre richtige Wirkung übten diese freilich nur, so lange sie in ihrer ursprünglichen Breite geöffnet waren. Heute haben die Fenster über jedem der Seitenportale durch Einsetzung schmälerer Holzrahmen an Grösse verloren, vor allem aber ist die gesamte Fensteranlage der Mittelfront gänzlich umgestaltet. An dieser Stelle befinden sich jetzt, durch schlechtes Mauerwerk getrennt und teilweise auch davon umgeben, zwei mässig grosse viereckige Rahmenfenster (s. Fig. 4), die überdies im Innern von einer einzigen grossen Fensternische umschlossen sind (s. S. 28). Daher scheint die Annahme nahe zu liegen, dass hier anfangs nur ein im Halbrund gewölbtes mächtiges Bogenfenster von der oben bezeichneten Art (s. S. 24) durchgebrochen war, das erst neuerdings vermauert worden ist. Dem widerspricht jedoch die gute Ziegelschichtung des Tympanon. Einen Hinweis auf die ursprüngliche Beschaffenheit der Fensterarchitektur der Mittelfront bieten wohl eher zwei unscheinbare Reste, die anders kaum eine Erklärung finden. Es sind das zwei grobe Kämpfergesimse, welche unter dem Bogenansatz der innersten grossen Blendarkade in die Mittelfront eingelassen sind (s. Fig. 4). Sie machen es wahrscheinlich, dass die o. e. Fensternische einst eine zusammenhängende, dreiteilige Fenstergruppe enthielt, in der die einzelnen Fenster nur durch Zwischenpfosten von einander getrennt waren, wie die Rekonstruktionsskizze es zeigt. Die Kapitäle der Fensterpfosten müssen sich in der Höhe jener beiden Kämpfergesimse befunden haben, und diese bildeten die entsprechenden äusseren Auflager der Fensterbogenstellung.

Mit allen diesen rundbogigen Durchbrechungen der Wandfläche mussten auch die Blendarkaden, die als einziges dekoratives Motiv an der Fassade verwendet sind, ein reicheres Zusammenspiel ergeben. Sie gewinnen erst als Umrahmung der Portallünetten und Fenster ihre volle Bedeutung, wobei durch ihre spärlichere oder reichere Verwendung wieder die Rangordnung der einzelnen Giebelfronten, zugleich aber auch die zweistöckige Anlage des Innenraumes betont wird. Während sich nämlich auf den äussersten thür- und fensterlosen Fronten — im heutigen Erhaltungszustande allerdings nur auf der südlichen — nicht mehr als zwei von unten bis nahe an den Giebel aufsteigende Blendarkaden vorfinden, weisen die nächsten Teilfronten die doppelte Zahl auf, von denen jedesmal die innerste Arkade die Lünette des Seitenportals umrahmt, je drei dagegen wieder in concentrischer Vereinigung zur Giebelhöhe empor- und um das Fenster herumgeführt sind. Die Mittelfront endlich weist in beiden Geschossen je einen Blendbogen mehr auf, nämlich zwei, die sich über dem Hauptportal, und nicht weniger als vier, die sich um das Fensterpaar (bezw. die -gruppe) zusammenschliessen.[1] Endlich umfassen zwei schmale, steile Blendarkaden die beiden übereinander liegenden Nischen, welche zu beiden Seiten die breiten Pilaster beleben, und auch hier ist die Umrahmung der oberen Nische innen noch um eine Abstufung bereichert.

Die schmalen pilasterartigen Absätze, von denen die Blendbogen aufsteigen, verleihen der Fassadenwand ein abgetrepptes Aussehen. Neben dem Hauptportal entstehen dadurch beiderseits je sechs, neben den Seitenportalen je fünf Abstufungen, von denen die am meisten vortretenden durch die breiten Wandpilaster gebildet werden. Sie haben nicht nur dekorative Bedeutung, sondern verstärken zugleich wieder in wohlberechneter Weise die Frontmauer in der Richtung des Seitenschubs der westlichen Hauptpfeiler des Naos. Ueberhaupt trägt die ganze Behandlung der Fassade ein ausgesprochen architektonisches Gepräge. Sie zielt mit ihrer fast schematischen Rangfolge der Giebelfronten darauf ab, die innere Raumgliederung des Gebäudes der Bedeutung seiner einzelnen Teile entsprechend zum Ausdruck zu

---

[1] Da das neue Vordach ein Stück der Fassadenwand mitsamt den unteren Blendarkaden verdeckt, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass sich auch der dritte Bogen über dem Mittelportal zusammenschliesst und nicht nur über den Fenstern, um so mehr als die entsprechenden Abstufungen nicht bis zu den o. e. Kämpfergesimsen hinaufzureichen scheinen. Andrerseits fehlt ihm aber die bei den ersten beiden Arkaden unter dem Vordach bemerkbare Krümmung (s. Fig. 5). In der Rekonstruktion ist daher unten der dritte Blendbogen nur angedeutet.

bringen. Auf der strengen Unterordnung der Nebenfronten unter die mittlere beruht andrerseits fast ausschliesslich der Eindruck der Einheitlichkeit des Baues. Ein unmittelbar unter dem Dach über alle fünf Giebel hinweglaufendes Gesims kommt kaum als ein Bindeglied, das die Fassade in horizontaler Richtung zusammenhält, in Betracht.

Der ästhetische Gesamteindruck, den unsere Kirche in der Aussenansicht hinterlässt, bleibt aber, ungeachtet der folgerichtig durchdachten Konstruktion, der eines locker zusammengefügten Ganzen.

KAPITEL II.

DIE VERWANDTEN BAUDENKMAELER.

Die Beurteilung, welche die Kirche von Nicäa in der kunstgeschichtlichen Litteratur bisher erfahren hat,[1] könnte die Vorstellung erwecken, als nähme sie eine gewisse Sonderstellung innerhalb der byzantinischen Architektur ein. Von einer kürzlich ausgesprochenen unhaltbaren Vermutung abgesehen,[2] ist sie von keiner Seite zu einem bekannten Bautypus von allgemeinerer Bedeutung, ja kaum zu einem einzelnen Baudenkmal in nähere Beziehung gebracht worden. Steht sie nun wirklich so ganz für sich da und in keinem Zusammenhange mit einem der bekannten Haupttypen der byzantinischen Baukunst? Die Frage muss mit aller Entschiedenheit verneint werden. Sie ordnet sich im Gegenteil einem einheitlichen Bautypus ein, der durch eine stattliche Anzahl zugehöriger Denkmäler vertreten ist, wenn die Forschung ihnen auch in jüngster Zeit noch kein intensives Interesse zugewandt hat, aus dem einfachen Grunde, weil sich diese Bauten der Mehrzahl nach in ziemlich entlegenen Gegenden Kleinasiens erhalten haben. Sie sind uns grösstenteils nur aus älteren ungenügenden Aufnahmen bekannt und entziehen sich noch einer bestimmten Datierung. Ich nehme daher die Gelegenheit wahr, die gesamte Gruppe einer kritischen Musterung zu unterwerfen und das einschlägige Material, so weit es mir möglich ist, zu ergänzen.

[1] Diehl, a. a. O.; Strzygowski, Die Cathedrale von Heraklea. Jahreshefte des Oesterr. archäol. Inst. 1898, I, Beibl., Sp. 17, der sie in Bezug auf die Anordnung der Gewölbe um die Kuppel mit der Metropolis von Eregli in Parallele bringt.

[2] Millet, a. a. O., der einen Zusammenhang zwischen ihr und dem durch das Katholikon von Hosios Lukas u. a. Kirchen des II. Jahrtausends vertretenen Bautypus annimmt; vgl. dagegen das weiter u. im III. Kapitel über den letzteren Gesagte.

Obwohl ich nur die Agia Sophia von Saloniki, das einzige europäische Glied der ganzen Reihe, aus eigener Anschauung kenne, konnte ich doch noch über zwei andere Vertreter des Typus wichtige Aufschlüsse erlangen, sodass wir nur bei einem Denkmal ganz auf die früheren Angaben und Anschauungsmittel angewiesen bleiben.

Für eine abschliessende Darstellung aller dieser Kirchen würde das neu hinzugekommene Material noch nicht ausreichen. Es ermöglicht uns aber eine Nachprüfung der wesentlichen Punkte, die für unsere Untersuchung in Betracht kommen und eine vergleichende Charakteristik des allgemeinen Bauschemas, deren wir zur Einreihung der Kirche von Nicäa in diesen Grundtypus als Voraussetzung bedürfen.

I. Die Agia Sophia von Saloniki.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit zuerst demjenigen Denkmal zu, das an Grösse und monumentaler Bedeutung die übrigen überragt und durch seine eigenartige Zusammensetzung wie schon in geographischer Hinsicht neben ihnen etwas abseits steht. Vor der Agia Sophia in Saloniki wird man sich so recht dessen bewusst, wie brach das Arbeitsfeld der byzantinischen Kunstgeschichte noch auf mancher fruchtbaren Strecke bis in die neueste Zeit hinein geblieben ist. Sie gehört, um das Wort eines russischen Mitforschers zu gebrauchen, zu den altchristlichen Denkmälern des Ostens, die wir längst zu kennen glauben, in Wahrheit aber noch so gut wie gar nicht kennen.[1] Auf welchem andern Kunstgebiet hätte wohl ein Bau von kunstgeschichtlicher Wichtigkeit ersten Ranges bis heute keine zuverlässigere technische Aufnahme gefunden, als sie uns durch die Tafeln Texiers[2] geboten wird? Es ist das doppelt bedauerlich, weil seit dem Besuch Texiers in Saloniki der Verfall des Bauwerks beträchtlich zugenommen hat. Und zwar hat es das Schlimmste erst ungefähr vor einem Jahrzehnt erlitten. Im August des Jahres 1890 wurde die alte Kirche und nach-

---

[1] Redin, Das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki. Wiz. Wrem. 1899, VI, S. 371. — Seit die o. stehenden Worte niedergeschrieben wurden, hat auch Strzygowski, Die Sophienkirche in Salonik, Oriens Christianus. 1901, I, S. 152 ff. einen Mahnruf zu Gunsten des Denkmals, «das für die Wissenschaft zu retten wäre», erhoben und zugleich sein Urteil über dasselbe kurz ausgesprochen, dem ich mich jedoch nur mit einer wesentlichen Einschränkung anschliessen kann; s. u. im III. Kapitel.

[2] Texier and Pullan, Byzantine Architecture, p. 142—144, pl. XXXV—XLI. Auf diesen Aufnahmen scheint auch die in Fig. 8 reproduzierte Darstellung zu beruhen, die Choisy, l'Art de bâtir chez les Byzantins, pl. XXIII, 2, wenngleich mit richtigerem Verständnis, von dem konstruktiven Aufbau der Kirche giebt.

malige Moschee durch die grosse Feuersbrunst, welche das ganze umliegende Stadtviertel einäscherte, in eine baufällige Ruine verwandelt.

Zu Texiers Zeit schlossen sich im Westen noch alte Baulichkeiten, die als türkische Schulen und Hospitäler dienten, an die Fassade an. Von ihnen steht heute nur noch vereinzeltes Gemäuer (s. Fig. 9). Doch würden Aufräumungsarbeiten und die oberflächlichste Ausgrabung genügen, um den Umfang des alten Hofes festzustellen, um den sie sich gruppierten. Dieser scheint eine den Atrien der altchristlichen Zeit durchaus gleichartige Anlage von beträchtlicher Ausdehnung ge-

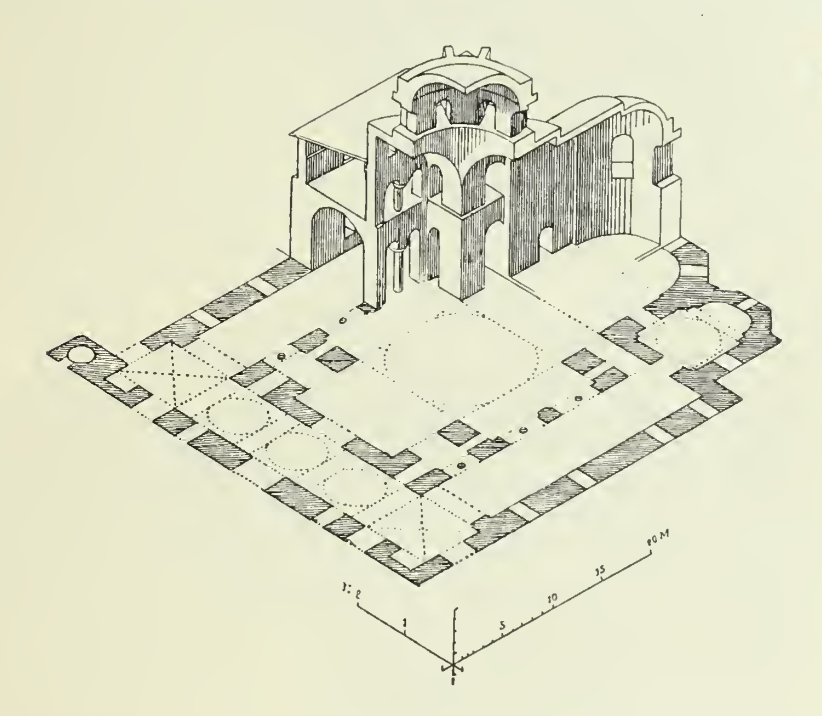


Fig. 8. Grundriss und Aufbau der A. Sophia in Saloniki. (Nach Choisy.)

wesen zu sein. Ein halbzerstörter dreischiffiger Portalbau erhebt sich dicht an der Strasse, die im Westen vorbeiführt, dem Haupteingange der Kirche gegenüber. Inmitten des dazwischenliegenden trümmerbedeckten Platzes ragt die marmorne Brüstung eines kreisrunden Bassins aus der Erde hervor.[1] Die Kirche selbst ist zwar in leidlicher Erhaltung aus dem Brande hervorgegangen, und ihre Mosaiken sind sogar dank ihm erst von der übermalten Tünche, mit der die Türken

[1] Das letztere ist in der Abb. Fig. 9 verdeckt, der o. e. Thorbau fällt schon l. aus ihrem Rahmen heraus.

sie bedeckt hatten, wieder befreit worden und glücklicherweise nur wenig verletzt, — auch bietet der jetzige Zustand des Baues seiner eingehenden Untersuchung eine wesentliche Erleichterung. Aber bei der völlig unzureichenden Sicherung des arg beschädigten Gebäudes durch

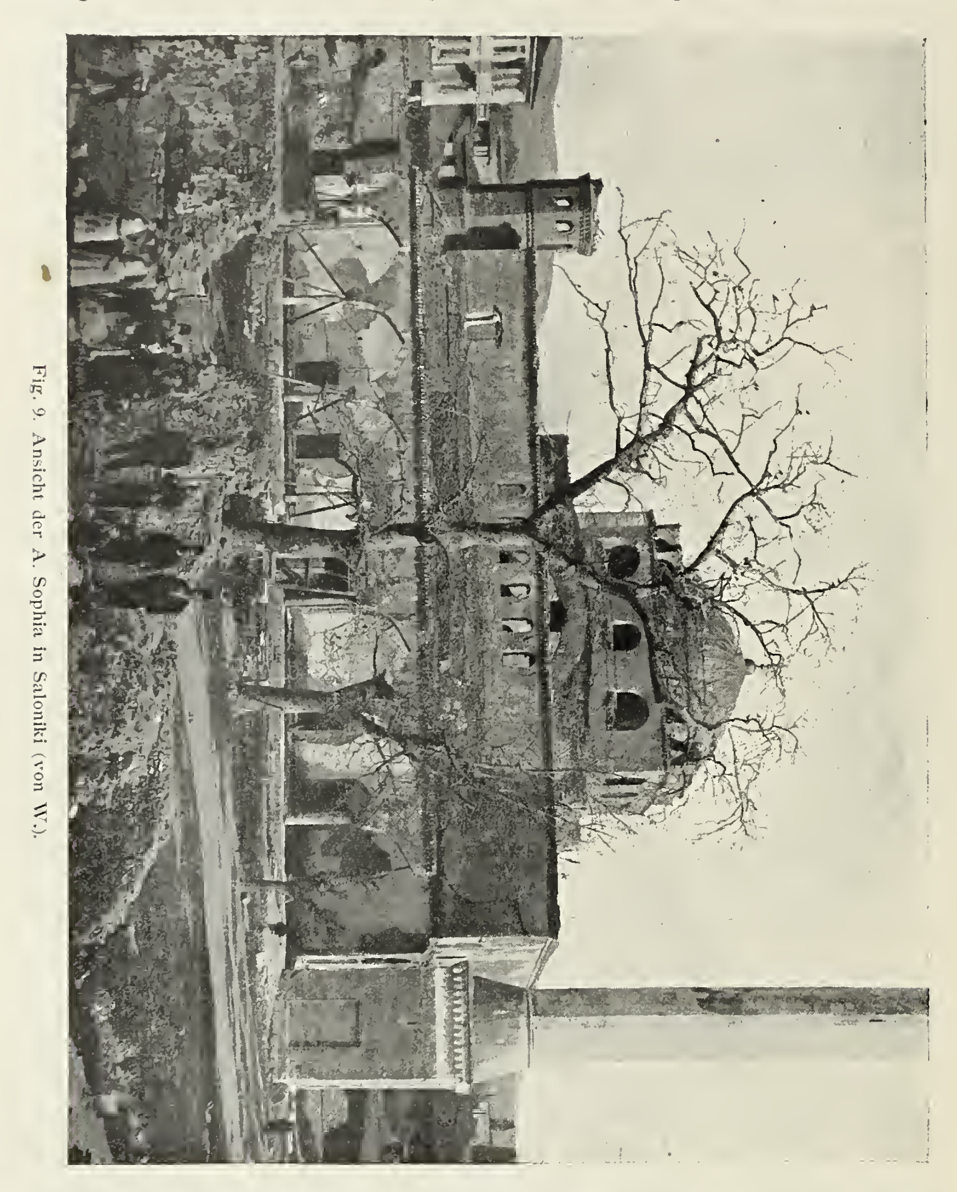


Fig. 9. Ansicht der A. Sophia in Saloniki (von W.).

schwache Stützbalken kann das nächste Erdbeben zu dessen völliger Zerstörung führen, sind doch die Gewölbe zum grossen Teil geborsten, Pfeiler und Säulen vielfach zersplittert oder verrückt. Es ist daher dringend erwünscht, dass baldmöglichst eine neue technische Aus-

messung und Untersuchung der Agia Sophia von Saloniki stattfinden möge.[1]

Die nähere Besichtigung des Denkmals deckt eine Reihe nicht unerheblicher Fehler Texiers auf. Andererseits zeigt seine Darstellung dem heutigen Bestande gegenüber eine unzweifelhaft ursprünglichere Gestaltung einzelner Gebäudeteile, mögen die Abweichungen nun darauf beruhen, dass seitdem noch Umbauten stattgefunden haben, oder mögen sie einer richtigen Rekonstruktion entsprungen sein. Vor allem haben bei Texier die Seitenemporen nicht wie heute (s. Fig. 9) die gleiche Mauerhöhe mit der westlichen.[2] Die letztere, deren Fussboden um mehrere Stufen höher liegt, überragt vielmehr die Dächer der Seitenemporen ungefähr um das entsprechende Stück. Und sicher ist erst in türkischer Zeit eine Ausgleichung der Dachhöhe des gesamten Obergeschosses durch Erhöhung seiner Aussenwände auf beiden Langseiten herbeigeführt worden. Ihre ursprüngliche Höhe wird hier annähernd durch eine Reihe von Kragsteinen bezeichnet, welche in die Innenwand (Schildmauer) jeder Seitenempore eingelassen sind und vormals als Auflager für die Streckbalken der flachgeneigten Sparrendächer gedient haben (s. Fig. 10). Die Letzteren hatten wohl ungefähr die ihnen bei Texier gegebene Erhebung. Dagegen ist aus einer vor dem Brande angefertigten Ansicht der Kirche (von O.),[3] deren Wiedergabe ich mir versagen muss, ersichtlich, dass die gesamte Bedachung der Emporen eine späte Erneuerung in der Weise erfahren hatte, dass dieselbe den quadratischen Unterbau der Kuppel völlig verdeckte und bis zum Ansatz ihres gleichfalls quadratischen Tambours hinaufreichte. Der Zweck der vorerwähnten Erhöhung der Seitenwände wird dadurch vollkommen verständlich; man hätte andernfalls dem Dache eine übermässig starke Neigung geben müssen, um es so hoch emporzuführen.

Die Aussenwand der Westempore scheint ebenfalls etwas erhöht

---

[1] Sowie vor allem die von Strzygowski, a. a. O. befürwortete genaue Aufnahme der Mosaiken in farbigen Kartons. Während meines durch einen Reiseunfall bedauerlicher Weise verkürzten Aufenthalts in Saloniki konnte ich der Kirche nur einen einzigen längeren Besuch zuwenden. Dabei fehlten mir nicht nur die erforderliche Unterstützung durch einen Architekten und alle technischen, sondern auch die photographischen Hilfsmittel. Um so weniger bin ich in der Lage, das Gewünschte selbst bringen zu können. Meine Beobachtungen mögen aber immerhin zur Klarstellung einiger Hauptpunkte beitragen. Zur Veranschaulichung kann ich ihnen dank der Liebenswürdigkeit von J. Smirnow ausser der in Saloniki erhältlichen Gesamtansicht (Fig. 9) der Kirche (von W.) noch eine wertvolle Teilaufnahme der Südempore mit ihrer Säulenstellung (Innenansicht von W.) beigeben (Fig. 10).

[2] Texier and Pullan, a. a. O. pl. XXXVIII, 1.

[3] Auch diese Phot. ist beim Photographen P. Zepdij in Saloniki verkäuflich.

worden zu sein, zum mindesten ist auch hier der doppelte, aus über Eck gestellten Ziegeln gebildete Streifen, der gegenwärtig auf allen drei Seiten den Abschluss der Oberwände bildet, türkische Mache, wenngleich das Motiv selbst wohl schon vorher an dem Bau gegeben war.[1] Ebenso sicher verdanken die sechs kleinen, dicht bei einander stehenden Fenster, welche die Fassadenwand fast unmittelbar unter dem Dachansatz durchbrechen, ihren Ursprung einem neueren Umbau. Die alten, grossen Rundbogenfenster, deren Texier auf der Frontseite zwölf in weiter Verteilung angiebt, sind sowohl hier wie bei den



Fig. 10. Innenwand der Südempore der A. Sophia in Saloniki (von W. nach O. ges.).

Seitenemporen zugemauert und übertüncht. Ein vereinzeltes grösseres Fenster, das sich noch jetzt am Nordende der Westempore befindet, gehört jedoch schwerlich zum alten Fenstersystem, da diese ganze Ecke der Oberwand das Ansehen eines Flickbaues hat. (s. Fig. 9).

Aus den vorangeschickten Beobachtungen ergiebt sich, dass sich

[1] Es begegnet uns öfters an altbyzantinischen Baudenkmälern, so z. B. in Ravenna an S. Vitale, S. Apollinare Nuovo und in Classe, am sogen. Theodorichs-palast u. a. m.; vgl. Dehio u. Bezold, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes, I, Taf. 25, 31, 38 u. Mothes, Die Baukunst des M. A. in Italien, I, S. 187 u. 206. Das Motiv wiederholt sich am o. e. Portalbau, der keine Restauration erfahren hat.

in der ursprünglichen Anlage der Kirche der innere quadratische Baukörper, der den Naos (ohne Nebenschiffe) enthält, auf allen Seiten über die Dächer der Emporen erhob. Bei Texier hat er aber eine übermässige Höhe bekommen, während er in Wirklichkeit noch nicht bis ans Dach des kleinen Ecktürmchens hinaufreicht, das sich an das Nordende der Fassade anschliesst. Vor allem ist jedoch bei T. die Angabe eines schräg abfallenden Daches auf der Westseite dieses centralen Gebäudeteils ganz falsch und willkürlich.[1] Dem widerspricht schon das völlig gleichartige Aussehen der Mauer, in die der westliche Hauptbogen eingeschlossen ist, mit dem der beiden inneren Längswände (Schildmauern; s. Fig. 9 u. 10). Demnach bot der gesamte Unterbau der Kuppel wie bei der Agia Sophia in Konstantinopel von allen Seiten den gleichen Anblick eines die Emporen überragenden, mit vier schmalen Bleidächern, in denen sich die vier Kuppelbogen gleichsam hindurchdrückten,[2] flach abgedeckten, mächtigen Würfels dar.

Gewichtige Zweifel bleiben hinsichtlich der ursprünglichen Beschaffenheit der Fenster, welche auf den drei in Betracht kommenden Seiten dieses Baukörpers oberhalb der Emporendächer die Schildmauern der Hauptbogen durchbrechen. Es fällt schwer zu glauben, dass sie von Anfang an eine solche Gestalt hatten, wie Texier sie ihnen in Uebereinstimmung mit ihrem jetzigen Erhaltungszustande giebt. Gerade der letztere erweckt die stärksten Bedenken dagegen. Es ist nämlich sowohl bei dem einfachen Fenster der Westseite (s. Fig. 9) wie bei den gekuppelten der Seitenwände (s. Fig. 10) die obere Rundung nicht durch Wölbung hergestellt, sondern aus der doppelten Ziegelfügung der Hauptbogen herausgebrochen, was deren Festigkeit entschieden beeinträchtigen muss. Ein solches Verfahren stimmt wenig zu der sorgfältigen Technik, in der die alten Bauteile im übrigen ausgeführt sind. Und das Aussehen des Mauerwerks, mit dem die Hauptbogen zu beiden Seiten der heutigen Fenster und noch ein Stück unterhalb derselben ausgefüllt sind, scheint in der That die Vermutung zu bestätigen, dass die Fensterarchitektur hier eine nachträgliche Veränderung erfahren hat, wenn auch vielleicht noch in byzantinischer Zeit. Obgleich die Emporendächer schwerlich viel tiefer ansetzten als unter den erhaltenen Fenstern, so könnten doch diese zuerst vollständige Segmente der ganzen Bogenöffnungen gebildet haben, die nur durch schmale

[1] Texiers Irrtum wird erklärlich, wenn die Emporendächer schon damals den ganzen Unterbau der Kuppel verdeckten (s. S. 39) und seine Darstellung nur aus der Innenansicht erschlossen ist; vgl. Texier, a. a. O. pl. XXXVII, 2 u. XXXVIII, 2.

[2] Dieser Voraussetzung entspricht auch Choisy's Rekonstruktion (s. Fig. 8).

Marmorpfosten gegliedert waren. Erst als sie durch Zufüllung der Bogenzwickel verkleinert wurden, bedurfte es ihrer Erhöhung durch Ausbrechen aus der Wölbung der Hauptbogen, um die Lichtzufuhr nicht zu sehr zu beeinträchtigen. Eine nachträgliche Zufüllung hat auch bei zwei kleineren Bogenwölbungen zu beiden Seiten des Hauptbogens auf der Westseite stattgefunden, die allem Anschein nach als Fenster in den gewölbten Treppendurchgängen zu den Seitenemporen gedient haben. Dagegen bildeten die am Ende der letzteren oberhalb der Kragsteine (in Fig. 10) erkennbaren, jetzt gleichfalls geschlossenen Mauerdurchbrechungen offenbar nur Entlastungsbogen, da sie sich jederzeit unterhalb der Emporendächer befanden.

Beim Erdgeschoss scheinen sich die späteren Besitzer des Baues damit begnügt zu haben, die Fenster zum Teil zu vermauern, grösstenteils jedoch nur zu verkleinern [1] und mit Holzrahmen auszustatten. Am wenigsten hat die Fassade der Agia Sophia in Saloniki ihr ursprüngliches Aussehen bewahrt. In der Wandfläche sind noch die Bogenwölbungen der von Texier wiedergegebenen vier grossen Fenster, sowie auch der breite, aller Wahrscheinlichkeit nach einst unvermauerte Entlastungsbogen über dem Hauptportal der Kirche zu erkennen. Aber von den Fenstern ist das äussere Paar ganz verbaut, während die inneren beiden in viereckige Rahmenfenster verwandelt und in den Zwischenräumen zwei gleiche Fenster neu durchgebrochen worden sind. Nebenportale waren an der Fassade gar nicht vorhanden, eine auffallende Abweichung vom allgemeinen Gebrauch. Sie sind vielmehr an die Enden des Innennarthex verlegt und mit einfach profilierten sonst schmucklosen Thürrahmen ausgestattet und auch mit Entlastungsbogen überwölbt, von denen der des südlichen Portals noch heute offen steht (s. Fig. 9). Der zierliche Turm an der Nordwestecke der Kirche, dessen Wiedergabe bei Texier der Wirklichkeit so ziemlich entspricht, gehört zwar seiner ganzen Gestalt nach offenbar nicht zum alten Baubestande, sondern erweist sich durch seine Spitzbogenfenster und die geradezu moderne Mauertechnik als ein ziemlich junger türkischer Bestandteil. Er ist aber wohl zweifellos an Stelle einer älteren Turmanlage getreten, da das Fehlen eines andern Aufgangs zu den

[1] Das war für ihre religiösen Bedürfnisse besonders an der Apsis geboten, da neben dem mittleren ihrer drei hohen Rundbogenfenster zu wenig Wandfläche zur Anlegung der Gebetsnische (Mihrab) vorhanden war. Zum Ersatz sind dann beiderseits dicht über dem Erdboden zwei neue viereckige Fensteröffnungen durchgebrochen worden, und zwar l. genau durch die Ecke der dreiseitigen Apsis ohne Rücksicht darauf, dass so ein wichtiger Stützpunkt der Mauer gefährdet wurde.

Emporen und eine historische Nachricht uns für die Agia Sophia von Saloniki einen solchen Turm, von dem herab das Volk durch das Schlagen des Semandron zum Gebet gerufen wurde,[1] vorauszusetzen zwingen. Den Türken mag er dann ähnliche Dienste geleistet haben, wenn sie auch nicht darauf verzichten konnten, bei der Verwandlung der Kirche in eine Moschee (im J. 1589) ein Minaret von typischer Gestalt und gewaltiger Höhe zu errichten, das noch heute unversehrt an der entgegengesetzten Ecke der Fassade aufragt. Früher stiess es an die der Moschee vorgebaute, jetzt grösstenteils zerstörte Säulenhalle an, die mit ihren Spitzbogen und Stalaktitenkapitälen ebenfalls einen türkischen Neubau darstellt, aber sicher aus Architekturteilen einer älteren Vorhalle hergestellt ist. Von einer solchen rühren jedenfalls ihre acht Verdeantico-Säulen her. Die ursprüngliche Anlage muss durchaus dem altchristlichen Bauschema entsprochen haben, bei dem der östliche Portikus des Atriums zugleich den Exonarthex der Kirche bildete. Nicht die geringste Spur weist an dieser Stelle auf das einstmalige Vorhandensein eines geschlossenen Vorbaues mit massiven Mauern hin. Ebenso wenig wahrscheinlich ist es andrerseits, dass der gesamte Säulenhof erst als türkischer Harâm entstanden sein könnte und dass der Kirche vorher jede Vorhalle fehlte. Schon zu Texiers Zeit war augenscheinlich vom Atrium nicht mehr als diese umgebaute Vorhalle erhalten, da er nur von anliegenden Gebäuden, dagegen nicht von anderen Portiken spricht. Von seinen übrigen Angaben klingt die, dass die ganze Kirche aussen mit weissen Marmorplatten verkleidet gewesen sei, angesichts ihres heutigen Erhaltungszustandes wenig glaublich.

Das Merkwürdigste an der Agia Sophia von Saloniki bleibt ohne Frage ihre Kuppel, zu der kein zweites Denkmal der byzantinischen Architektur eine vollkommene Parallele bietet. Allerdings weist in Saloniki selbst die Rotonda (Agios Georgios) eine Verschalung des Kuppelgewölbes von ähnlicher Dicke auf,[2] aber nirgends besitzt dieser Bauteil, der sich nur als eine Art Tambour auffassen lässt, die viereckige Gestalt, wie bei der Agia Sophia. Es liegt jedoch erst recht kein Grund vor, ihn darum für einen jüngeren Bestandteil zu halten. Eine so eigenartige Lösung der Aufgabe, der Kuppel eine genügende Festigkeit und ein stärkere Erhebung zu geben, wird man immer noch

[1] Eusthatius, p. 490 (ed. Bonn. des Leo Gramm.), berichtet von einem während der Frankenherrschaft dadurch verursachten Tumult, allerdings ohne namentliche Bezeichnung der Kirche.

[2] Vgl. Choisy, a. a. O. pl. XXIII, 1.

am ehesten der altbyzantinischen Periode zuzutrauen geneigt sein. Höchstens regt sich ein solcher Verdacht beim Anblick des oberen Teiles der Kuppel, der zuerst in schwacher Krümmung aus jenem quadratischen Baugliede herauswächst, um dann in eine ziemlich flache Curve überzugehen. Die Uebergangsstelle wird durch einen scharfen Rand des jetzigen Metallbelags der Kuppel bezeichnet. Hier stossen an allen vier Ecken des tambourartigen Unterbaues je zwei kurze Strebebogen an, die auf dem letzteren aufstehen und die eigentliche Calotte stützen. Alles das macht zunächst den Eindruck einer späteren Hilfskonstruktion. Der Gedanke, dass die Kuppel der Kathedrale in späterer Zeit eine Erneuerung erfahren haben könnte, der sie ihre gegenwärtige Gestalt verdankt, gewinnt noch mehr Boden durch das Ergebnis der neuesten Untersuchungen über die Entstehungszeit des Kuppelmosaiks. Da ich auf diese Frage a. O. näher eingegangen bin,[1] bedarf es hier nur einer kurzen Zusammenfassung. Die Grundlage aller Versuche der letzten Jahre, das Mosaik zu datieren, bildet die in Folge des Brandes von 1890 freigelegte Weihinschrift desselben. Sie enthält den Namen eines Erzbischofs Paulus, unter dem «das Werk mit Gottes Hilfe entstand», die Monatsangabe (November) und den Indikt (X), weist aber vom Weltjahr leider nur noch die erste so gut wie selbstverständliche Zahl (6000) auf. Unter der Voraussetzung, dass daneben nur noch für ein Zahlzeichen Platz übrig war, wurde zunächst das Jahr 495 als das einzige, welches dem Indikt nach aus dem 1. Jahrtausend dazu stimmte, in Vorschlag gebracht.[2] Doch fiel dieser Schluss samt seiner Voraussetzung in sich zusammen, dadurch dass für diese Zeit ein anderer Bischofsname festgestellt werden konnte.[3] Der Name des Erzbischofs Paulus wurde hierauf von verschiedenen Seiten auf den gleichnamigen Inhaber des erzbischöflichen Stuhles von Saloniki um Mitte des VII. Jahrhunderts bezogen.[4] Damit wäre wenigstens ein annehmbarer terminus ante quem für die Erbauung der Kirche gewonnen, wenngleich die Inschrift jedenfalls nur auf das Mosaik selbst Bezug nimmt. Die Datierung des letzteren ist jedoch neuerdings aus ikonographischen und stilistischen Gründen

---

[1] Rep. f. K. Wiss. 1900, XXIII, S. 337 ff.

[2] Παππαγεωργίου, Ἑστία. 1894, III, S. 318, dem Lethaby and Swainson, a. a. O. p. 203 zustimmten.

[3] Laurent, La date des égl. de S. Dimitri et de la Ste Sophie à Salonique. Byz. Zeitschr. 1895, IV, S. 430 ff.

[4] Laurent, a. a. O.; Kurth, Die Mosaikinschriften von Salonik, Mittlg. des d. archäol. Inst. in Athen, 1897, XXII, S. 463.

wieder angefochten worden, da die ganze Komposition des Mosaiks einen engeren Anschluss an die Himmelfahrtsdarstellungen der jüngeren byzantinischen Kunst als an die altbyzantinischen Denkmäler zu verraten scheint.[1] Am überzeugendsten erscheint daher ein weiterer Vorschlag, nach dem wir in dem Bischof Paulus der Inschrift den Zeitgenossen und Günstling des Patriarchen Photius zu erkennen haben.[2] Daraus ergäbe sich dann das Jahr 886 als Entstehungszeit des Kuppelmosaiks. Da aber inzwischen für die Erbauung der Kirche auf anderem Wege bereits ein erheblich früherer terminus ante quem gewonnen ist, so kann man sich der Schlussfolgerung nicht entziehen, dass es nur an Stelle einer älteren Dekoration getreten ist, was besonders bei einem Umbau der Kuppel sehr begreiflich wäre, während sie schwerlich fast ein ganzes Jahrhundert oder noch länger jedes Schmuckes entbehren konnte.

Mit voller Sicherheit ist uns nämlich das Bestehen der Agia Sophia von Saloniki schon für das Ende des VIII. Jahrhunderts verbürgt, nachdem für die Stifterinschrift ihres Apsismosaiks und die innerhalb derselben enthaltenen Monogramme eine vollständig befriedigende Erklärung gegeben worden ist.[3] Die Ausschmückung des Altarraumes muss darnach in den ersten Jahren der gemeinsamen Regierung der bilderfreundlichen Kaiserin Irene und ihres Sohnes Konstantin VI durch den Bischof Theophilus erfolgt sein. Dass das noch vor dem zweiten Nicänischen Konzil geschah, scheint aus dem rein ornamentalen Charakter des Mosaiks hervorzugehen, in das erst nachträglich die Gestalt der thronenden Panagia mit dem Kinde eingesetzt worden ist, während früher nur ein grosses Kreuz die Apsis schmückte.[4] Mit der Weihinschrift gehören nach der Buchstabenform anscheinend auch die grossen liturgischen Inschriften zusammen, welche die eigentliche Conche umgeben. Die untere derselben weist jetzt, offenbar in Folge der Ersetzung des Mosaikkreuzes durch die breitere Darstellung der Gottesmutter, in der Mitte eine Lücke auf. Sie lautet in wahrschein-

---

[1] G. Redin, Das Kuppelmosaik der A. Sophia von Saloniki. Wiz. Wrem. 1899, VI, S. 370—79.

[2] J. Smirnow, Nochmals über die Entstehungszeit der Mosaiken der A. Sophia von Saloniki. Wiz. Wrem. 1900, VII, S. 60 ff.

[3] Ebenfalls durch Smirnow, Die Entstehungszeit der Mosaiken der A. Sophia von Saloniki, Wiz. Wrem. 1898, V, S. 365, der in den Monogrammen der Weihinschrift der Apsis die Namen Irenes und Konstantins (VI) sowie des Bischofs Theophilus unwiderleglich nachgewiesen hat.

[4] Smirnow, a. a. O. Wenn Strzygowski, a. a. O. S. 157 es nicht für ausgeschlossen hält, dass die Mosaiken «weder dem VII. oder IX., noch auch dem XII. oder XIII. Jahrh. sondern der Entstehungszeit der Kirche angehören» (die er wie

lichster Ergänzung: Κ(ύρι)ε ὁ θ(εὸ)ς τῶν π(ατέ)ρων ἡμῶν στερέωσον τὸν οἶκον τοῦτον ἕως τῆς συντελέ[σεως τοῦ αἰῶνος καὶ σῶσον αὐ]τὸν πρὸς δόξαν σην καὶ τοῦ μονογενοῦ(ς) σου υ(ἱο)ῦ καὶ τοῦ παναγίου σου πν(εύματος).[1]

Es lässt sich nicht leugnen, dass diese Inschrift ihrem ganzen Wortlaut nach die Annahme nahe legt, dass die Ausschmückung der Apsis zugleich, d. h. in unmittelbarem Anschluss an die Erbauung der Kirche vor sich ging. Zwingend ist jedoch eine solche Schlussfolgerung nicht, da die Inschrift auch vorher schon gegeben sein konnte, falls die Apsis früher nur ausgemalt war oder ein älteres im Bildersturm zerstörtes Mosaik besessen hatte. Sie kann vielleicht nur in gleicher Technik erneuert worden sein. Ein direkter Rückschluss aus den Mosaikinschriften der Apsis auf die Entstehungszeit der Agia Sophia von Saloniki ist daher ebenso wenig zulässig wie aus der Weihinschrift des Kuppelmosaiks. Für die Bestimmung derselben müssen vielmehr in erster Reihe architekturgeschichtliche Kriterien den Ausschlag geben, doch lassen sich die wichtigsten Gründe dieser Art erst im Zusammenhange des nachfolgenden Ueberblicks über die allgemeine Entwicklung des altbyzantinischen Kirchenbaus geltend machen (s. im dritten Kapitel).

Die neuerdings vorgetragene Ansicht,[2] dass die Agia Sophia von

---

ich noch ins VI. Jahrh. datiert), so setzt er sich nicht mit Smirnow's Deutung der Monogramme u. a. Beobachtungen auseinander. Von der Richtigkeit der letzteren habe ich mich für mein Teil an Ort und Stelle überzeugt. Die Kreuzarme waren ursprünglich (in Schulterhöhe der Maria) nur durch den Kontur (in Rot od. Schwarz) aus dem Goldgrunde herausgehoben, wie in der Agia Irene (vgl. Bêljajew, a. a. O. Taf. II), und der erstere ist dann durch goldene Würfel ersetzt worden, sodass sich die Linien noch deutlich verfolgen lassen. Es bleibt höchstens die Frage übrig, ob nicht das Kreuz und Ornament älter sind als die o. e. Weihinschrift und ob nicht diese schon mit dem Muttergottesbilde zusammengehört, was nur durch erneute sehr genaue Untersuchung des Mosaiks zu entscheiden ist. Vielleicht könnten dann jene älteren Bestandteile mitsamt der darunter befindlichen lückenhaften liturgischen Inschrift (s. o.), keinesfalls aber die Gestalt der Gottesmutter noch ins VI. Jahrh. zurückreichen. Diese dürfte unter allen Umständen bald nach dem II. Nicänum eingefügt worden sein und ist in stilistischer Bez. dem Kuppelmosaik überlegen, obwohl heute stark zerstört. Was das Kuppelmosaik anlangt, so ist der negative Gegenbeweis Redin's gegen seine frühe Datierung durchaus gelungen, seine positive Aufstellung (XII.—XIII. Jahrh.) allerdings lässt unbefriedigt. Dagegen hat Smirnow für seinen Vorschlag (IX. Jahrh.) schon die stilistische Verwandtschaft des Ornaments mit demjenigen der gleichzeitigen römischen Mosaiken (S. Prassede, S. Cecilia) geltend machen können. Nach der Seite der figürlichen Typen habe ich weiter u. bei Besprechung der Apsismosaiken der Koimesiskirche diese Parallele fortgeführt.

[1] Vgl. Smirnow, a. a. O.

[2] Smirnow, a. a. O. 1900, VII, S. 65 und Kurth, a. a. O. S. 469, während der erstgenannte a. a. O. 1898, V, S. 382 noch wie Laurent, a. a. O. p. 432 der Annahme älterer Entstehung der Kirche zuneigte.

Saloniki erst gegen Ende des VIII. Jahrhunderts entstanden sei, stösst aber auch im einzelnen auf ein Bedenken, das sich nicht so leicht bei Seite schieben lässt. Sie steht in vollem Widerspruch zu den Formen der Kapitäle, die hier zur Verwendung gekommen sind. Es ist freilich gerade in der byzantinischen Kunstgeschichte kein ganz seltener Fall, dass ältere Kapitäle wieder benutzt wurden. Ob ein solcher Verdacht auch hier begründet ist, kann nur eine nähere Betrachtung des Materials entscheiden. Der Thatbestand ist folgender. Im Erdgeschoss der Kirche weisen die Säulen zweierlei Kapitälformen auf, die beide zu den beliebtesten Typen der Justinianischen Periode gehören. Dass keine volle Gleichartigkeit herrscht, findet in der verschiedenen Stellung der Säulen, von denen vier im eigentlichen Kuppelraum und zwei im vorderen Abschnitt des Naos stehen (s. Fig. 8), seine hinreichende Erklärung. Die Kapitäle der ersteren gehören dem Typus mit dem sogenannten windgeblasenen Akanthus an, einer Abart des korinthischen (bezw. kompositen) Kapitäls, die um die Wende des V. Jahrhunderts auftaucht und noch um Mitte des VI. Jahrhunderts in S. Apollinare in Classe belegt ist.[1] Daselbst finden wir auch eine ziemlich gleichartige Stilisierung des Blattwerks wie in Saloniki, — nämlich sehr kleinzackigen Akanthus, dessen Mittelrippen durch nebeneinandergesetzte Bohrlöcher angedeutet sind — obwohl die Blätter nicht in gleicher Weise nach der scheinbaren Windrichtung bewegt, sondern wie zurückgeklappt erscheinen. Der zweite Kapitältypus stellt das reine Kämpferkapitäl dar, das als architektonische Zierform nicht vor der Agia Sophia von Konstantinopel nachzuweisen ist und

---

[1] Strzygowski, a. a. O. Fig. 3, der uns endlich, allerdings z. T. etwas unscharfe, photographische Aufnahmen sämtlicher Kapitäle bietet, nach denen die Tafeln von Texier and Pullan, a. a. O. pl. XXXIX, zu kontrolieren sind. Für den o. e. Typus hat er das Material Mittlg. des d. archäol. Inst. in Athen, 1889, XIV, S. 286 ff. zusammengestellt. Laurent, a. a. O. p. 227, n. 2, hat bereits das o. e. Kapitäl in Nicäa (s. S. 19 ff[2]) hinzugefügt. Unter den bekannten Stücken sind die ältesten annähernd datierbaren die Kapitäle aus der zerstörten Herculesbasilika in Ravenna, von denen eins das Monogramm Theodorichs aufweist; abgeb. bei Kraus, Gesch. d. christl. K. I, S. 292. Aelter ist wohl das vereinzelte Kapitäl mit grosszackigem Akanthus in der Cisterne des Arkadius, aber sichtlich nicht bei ihrer Erbauung (i. J. 421), sondern bei einer Restauration eingefügt; vgl. Strzygowski, Die byz. Wasserbehälter in K-pel, Byz. Denkm. II, S. 209 u. 63, Fig. 5. Die ganze Gattung verdankt m. E. ihre Entstehung demselben Streben nach kräftigerer Massenform, das zur Erfindung des Korb- und schliesslich des Kämpfer- (bezw. Würfel-) Kapitäls geführt hat, und zwar unterlag sowohl das reine korinthische wie das Kompositkapitäl dieser Umbildung, wie einerseits die Kapitäle der A. Sophia von Saloniki, andrerseits die der Herculesbasilika und die völlig gleichartigen von S. Apollinare in Classe beweisen; vgl. zu diesen Dehio u. Bezold, a. a. O. I, Taf. 32, 2, u. Sybel, Weltgesch. d. K. I, S. 467 (nach Phot.).

schwerlich viel älterer Entstehung sein dürfte.[1] In dieselbe Zeit weist auch die Form der niedrigen Kämpfer sowohl dieser als auch der ersten Kapitälgattung. Das Nebeneinander beider Typen trägt demnach keinen Widerspruch gegen die Voraussetzung ihrer gleichzeitigen Entstehung mit der Erbauung der Kirche in sich, wie es der Fall wäre, wenn sie verschiedenen Entwicklungsstufen der dekorativen Architekturformen angehörten.

Weniger klar ist das zeitliche Verhältnis des dritten Kapitältypus der Kathedrale von Saloniki zu den beiden vorhergehenden. Er gehört den Säulen der Emporen an (s. Fig. 10) und vertritt den gewöhnlichen byzantinisch-jonischen Typus, in dem der Kämpfer mit den durchgebildeten wulstartigen jonischen Voluten zu einem festen Architekturglied verschmolzen ist. Nicht diese noch in viel späterer Zeit beliebte Verbindung an sich, wohl aber das geschwungene Profil des kämpferartigen Oberteils und vor allem die kleinzackige Blattbildung seines Akanthuschmucks könnten nach den bisher geltenden Anschau-

---

[1] Strzygowski, a. a. O. Fig. 2; Texier and Pullan, a. a. O. pl. XXXIX, 1. — Die Stilisierung der Akanthusranken sieht derjenigen an den Kapitälen der A. Sophia in K-pel ähnlich; vgl. Lethaby and Swainson, a. a. O. 252 ss. und Salzenberg, a. a. O. Taf. XVI, 1. Die straffere Grundform erscheint aber eher fortgeschrittener. Dort erinnern die mit Voluten ausgestatteten bauchigen Kapitäle der Colonnaden noch an das Korbkapitäl des V. Jahrhunderts. In ihnen haben wir wohl mit Laurent, a. a. O. p. 225 noch eine Uebergangsform zu erkennen, — allerdings eine bereits in Anlehnung an das reine Kämpferkapitäl geschaffene. In Betreff des letzteren habe ich schon Rep. f. K. W. 1897, XX, S. 239 der Ansicht Strzygowski's, Byz. Denkm. II, S. 216 darin zugestimmt, dass es zuerst im Bereich der Nutzbauten entstanden sein dürfte und zwar durch Ausschaltung jedes Schmuckkapitäls und daraus sich ergebende Abrundung des unmittelbar auf die Säule gelegten Kämpfersteins. Auch nehme ich heute meinen Einwand dagegen zurück, dass die eigentliche Erfindung gerade in der im Jahre 528 erbauten Bim-bir-direk liege, wo es zuerst vorkommt, da mich die Ausführungen Laurent's a. a. O. p. 226 davon überzeugt haben, dass das gefaltete Kapitäl, das schon in Agios Sergios u. Bakchos auftritt, einen der Vorversuche darstellt, durch massivere Ausladungen und Zusammenfassung des à jour gearbeiteten Blattschmucks (des korinthischen oder Kompositkapitäls) mit den Ecken und der Mittelbosse der (korinthischen) Deckplatte eine geschlossenere Kapitälform zu gewinnen, — und nicht, wie ich annahm, eine abgeleitete Spielart des einfachen Kämpferkapitäls. Dieses scheint anfangs als Zierform eine zögernde Aufnahme gefunden zu haben, bald darauf aber wird (z. B. in S. Vitale) der Kämpfer sogar in seiner mehr würfelförmigen Grundgestalt, mit Akanthus- oder geometrischem Flechtwerk überzogen, als Kapitäl verwandt, über dem sehr unschön noch einmal der Kämpfer selbst aufsitzt; vgl. Dehio u. Bezold, a. a. O. Taf. 32, 1 u. 4, S. 122. In der A. Sophia in K-pel hingegen findet sich der würfelförmige Typus nur über kleineren Säulen, die mit dem Bau nicht in konstruktivem Zusammenhange stehen; vgl. Salzenberg, a. a. O. Taf. XVII, 3 u. 4 und XX, 8. In der jüngeren byzantinischen Kunst lebt das Kämpferkapitäl in mannigfacher zwischen der gerundeten und der Würfelform liegender, vorzugsweise aber in strafferer Bildung fort.

ungen als ein Merkmal älterer Entstehung dieser Kapitäle angesehen werden.[1] Mit der gleichen Profillinie zusammen findet er sich z. B. an einem Pilasterkapitäl (bezw. Kämpfer ohne Voluten) der Studiosbasilika in Konstantinopel (463 erbaut).[2] Hier und dort schmückt überdies eine im V. Jahrhundert öfter vorkommende Ranke mit rundlichen Blattformen die obere Kante. Allein so gut wie wir einem ganz entsprechenden sehr kleinzackigen Akanthus noch um 550 n. Chr. an den windgeblasenen Kapitälen von S. Apollinare in Classe begegnen, erscheint die gleiche Möglichkeit auch für den jonisch-byzantinischen Typus nicht ausgeschlossen. Denn in beiden Fällen haben wir es mit einem feineren Blattschnitt zu thun, der eine Fortbildung desjenigen der theodosianischen Kompositkapitäle darstellt und an der Studiosbasilika diesen auch an den Säulenkapitälen der Vorhalle, die in ihrer Grundform noch dem gleichen Typus angehören, verdrängt hat.[3] Wenn wir hier sein erstes Auftreten feststellen können, so ist die Annahme nicht zu gewagt, dass er sich nahezu ein Jahrhundert im Gebrauch erhalten haben mag, wenn auch inzwischen, besonders in Konstantinopel, neue Kapitältypen eine grössere Beliebtheit gewannen. Dazu kommt, dass die Umformung des jonisch-byzantini-

[1] Strzygowski, a. a. O., Fig. 1 u. 4 und S. 156, der hier in der That den sogenannten theodosianischen Blattschnitt des V. Jahrh. erkennt; vgl. Texier and Pullan, a. a. O., pl. XXXVIII in ganz charakterloser Wiedergabe.

[2] Salzenberg, a. a. O., Taf. III, 1; Strzygowski, Jahrb. des k. d. archäol. Inst. 1893, VIII, S. 10.

[3] Diesem Unterschied hat schon Laurent, a. a. O., p. 210 die gebührende Beachtung geschenkt und mit Recht a. a. O., p. 208 den Namen des Theodosius auf die allgemein verbreitete Gattung der Kompositkapitäle beschränkt, denen ausser anderen Merkmalen auch der untere, aus schräg gestellten Akanthuslappen bestehende Wulst gemein ist, während er sich an den entsprechenden Kapitälen der Studiosbasilika aus abwärts gerichteten Blättern zusammensetzt. Die Verschiedenheit des Blattschnitts, die sogar in der mangelhaften Wiedergabe Salzenbergs, a. a. O., Taf. III, 1 vor allem aber in der Photographie deutlich ist, beruht darauf, dass die Zacken nicht so stark in die Blattlappen einschneiden wie bei dem Akanthus der theodosianischen Kapitäle, bei dem sich nicht nur das Blatt in einzelne ausgezogene Lappen auflöst, sondern auch diese wieder teilen, dass vielmehr die Lappen in der neuen Stilisierung nur an den Rändern wie gesägt erscheinen. Die ältere Blattbildung lässt sich aber auch an einem von mir in den Nachr. des russ. archäol. Inst. in K-pel, 1897, II, S. 172, Fig. 7 publ. Kämpfer (a. Ismed), der im übrigen mit dem der Studiosbasilika die grösste Aehnlichkeit hat, nachweisen, was Laurent, a. a. O., p. 228, n. 2, der ihn anführt, nicht beachtet hat. Der kleinzackige Akanthus hat also offenbar auf sämtlichen Kapitälformen erst um Mitte des V. Jahrh. jene Stilwandlung durchgemacht. Ich kann es daher nicht mit Strzygowski und Laurent für ausgemacht halten, dass er nicht über das V. Jahrh. hinausreicht, was auch Strzygowski, Mittlg. des d. archäol. Inst. in Athen 1889, XIV, S. 282 zuerst wohl nur für K-pel vertreten hat, lässt er doch die Kapitäle von S. Apollinare in Classe gelten.

schen Kapitäls durch Einsetzung eines solchen Kämpfers in dasselbe an sich schon einen Schritt über die in der Studiosbasilika vorliegende Form weiterführt.[1] Die Kreuze, welche die Breitseiten der uns beschäftigenden Kapitäle der Agia Sophia von Saloniki schmücken, wachsen aus dem sie umschliessenden Blattwerk hervor und nähern sich dadurch der schon in Justinianischer Zeit beliebten Form des aufgeblühten Kreuzes. Das sind Umstände, die mir eher zu Gunsten einer Entstehung dieser Kapitäle im VI. Jahrhundert zu sprechen scheinen. Ausserdem bleibt zu bedenken, dass sich die älteren Kapitältypen ausserhalb der Hauptstadt, wo die starke Baubewegung unter Justinian zu Neuschöpfungen anregte, wahrscheinlich länger im Gebrauch erhielten. Die neuen Formen, denen wir z. T. schon in Agios Sergios und Bakchos begegnen, haben sie schwerlich überall sogleich verdrängt, wie ja überhaupt die Kapitäle der Agia Sophia von Konstantinopel eine gewisse Sonderstellung einnehmen und fraglos von ihrem Erbauer im Hinblick auf den Gesamteindruck in neuer Stilisierung entworfen worden sind, die keine allzu häufige Nachahmung gefunden zu haben scheint. Die prokonnesischen Marmorwerkstätten, welche den Bedarf des weiten Reiches zu decken hatten,[2] werden für andere Zwecke an ihren überlieferten Typen noch eine Zeit lang festgehalten haben.

So scheint mir durchaus die Möglichkeit gegeben zu sein, dass sämtliche Kapitäle der Kathedrale von Saloniki eigens für den bis heute erhaltenen Bau hergestellt oder aus vorhandenen Beständen der Prokonnesos zugerichtet worden sind, passen sie sich doch alle vortrefflich den ihnen angewiesenen Stellen an. Wenn es sich um Wiederverwendung älterer Werkstücke handelte, müsste man es einem besonderen Glückszufall zuschreiben, dass von drei verschiedenen, aber ungefähr gleichzeitigen Kapitältypen gerade die erforderliche Stückzahl zur Verfügung stand. Naturgemäss wäre auch zu erwarten, dass in einem viel später entstandenen Bau manches Zierglied von

---

[1] Weitere Beispiele der gleichen Kapitälgattung aus S. Marco in Venedig vgl. bei Ongania, La Bas. di S. M., Dettagli, tav. 203, c. 3; wiederholt bei Laurent, a. a. O., p. 228. Die muschelförmige Vertiefung scheint hier eher ein Monogramm als ein Kreuz enthalten zu haben, was in das VI. Jahrh. weisen dürfte.

[2] Auf diese Rolle der prokonnesischen Werkstätten im byzantinischen Kunstbetrieb haben gleichzeitig Berthier de Lagarde, Ausgrabg. im Chersonnes (russ.), Materialien zur Archäol. Russlands, hsgb. v. d. k. archäol. Komm. S. Petersburg, 1893, Nr. 12, S. 29 und Strzygowski, Kunstgeschichtl. Charakterbilder a. Oesterr.-Ungarn (hsgb. von Ilg), S. 60 hingewiesen und der letztgenannte neuerdings wieder, Orient und Rom, S. 54.

jüngerem Charakter hätte dazwischen geraten müssen. Solche fehlen aber gänzlich, denn die schmucklose und z. T. etwas grobe Bildung der Thürrahmen und Karniese erklärt sich einfach aus dem Umstande, dass diese Bestandteile an Ort und Stelle gearbeitet worden sind.

Wir nähern uns damit wieder der älteren Anschauung, welche die Agia Sophia von Saloniki der Justinianischen Epoche und auf Grund der Tradition sogar der Schule des Anthemios zuschrieb. Wenn auch dazu kein genügender Anhalt vorhanden ist, so bleibt doch Texiers Hinweis auf die Kapitäle ungeschwächt bestehen, mit dem er hauptsächlich seine Annahme begründet, da alle neuerdings erhobenen Bedenken sich auf die Inschriften der Mosaiken stützen und diesen, wie wir sahen, keinerlei Beweiskraft in Betreff des Baues innewohnt. Ein gewisses Hindernis, die Gründung der Kirche Justinian selbst zuzuschreiben, bildet hingegen Prokops Schweigen. Unter den justinianischen Bauten findet sich bei ihm die Kathedrale von Saloniki nicht genannt. Texier glaubte daraus schliessen zu müssen, dass sie nach Abfassung der Schrift Prokops im letzten Jahrzehnt der Regierung Justinians entstanden sei. Erscheint es auch gewagt, so bestimmte Schlussfolgerungen zu ziehen, so bleibt es doch jedenfalls das nächstliegende, den Bau seiner Zeit noch möglichst nahe zu rücken. Auf die Lokaltradition, welche ihn geradezu dem Erbauer der Agia Sophia von Konstantinopel zuschreibt, ist dabei freilich gar kein Gewicht zu legen. Sie spricht erst in den älteren Reiseberichten zu uns,[1] während die spärlichen Nachrichten mittelalterlicher Schriftsteller[2] darüber schweigen.

Von anderer Seite ist unlängst der Versuch gemacht worden, das zeitliche Verhältnis der Agia Sophia von Saloniki zu ihrer berühmteren Namensschwester umzukehren.[3] Dafür finde ich in dem Denkmal selbst keinen genügenden Anhalt. Selbst wenn man zugeben wollte,

---

[1] Das Wichtigste daraus findet sich bei Texier and Pullan, a. a. O., p. 142 ss. zusammengestellt. Als erster giebt Felix de Beaujour, Tableau du Commerce de la Grèce. Paris 1800, p. I, 45 die Lokaltradition vollständig wieder, doch hielt schon Pococke, a. a. O., III, p. 215 die A. Sophia in K-pel für das Vorbild.

[2] Vgl. ausser der o. a. Stelle bei Eusthatius die älteste Erwähnung des Denkmals bei Joh. Kameniates, p. 502 (ed. Bonn. des Theoph. Cont.) in dem Bericht über die Eroberung der Stadt durch die kretensischen Piraten im J. 904. Im übrigen s. Texier and Pullan, a. a. O., p. 142.

[3] Lethaby and Swainson, a. a. O., p. 202 ss., denen Strzygowski, Jahrb. d. kgl. Preuss. K. Samml. 1901, XXII, S. 34 und Oriens christianus, 1901, I, S. 115 ff. zugestimmt hat. An letzterer Stelle ist er geneigt, den Bau ungefähr gleichzeitig mit oder kurz vor der A. Sophia von K-pel anzusetzen, doch lässt Prokops Schweigen nur die Wahl vor oder nach Justinian (bezw. nach 556).

dass die Kapitäle des Katichumenion noch dem V. Jahrhundert angehören müssen, so hat es doch weit mehr Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei diesem einen Typus um Wiederverwendung älterer Zierglieder handelt, als die gewagte Annahme eines so frühen Vorkommens des reinen Kämpferkapitäls enthielte. So weit aber allgemeine und architekturgeschichtliche Gründe für die Entscheidung der Frage in Erwägung kommen, müssen wir unser Endurteil hier noch aussetzen und für das nachfolgende Kapitel aufsparen.

2. Die Klemenskirche von Ancyra.

Unter den der Kirche von Nicäa nächstverwandten Baudenkmälern bietet die kleine Klemenskirche von Ancyra in konstruktiver Beziehung manche bemerkenswerten Eigentümlichkeiten, wenn sie auch nicht an die kunstgeschichtliche Bedeutung der Agia Sophia von Saloniki heranreicht. Sie steht in ihren Abmessungen sogar beträchtlich hinter allen übrigen Vertretern unseres Bautypus zurück. Dabei besass sie aber eine besonders schmuckvolle innere Ausstattung mit ornamentalen Ziergliedern.

War es mir leider auch nicht vergönnt, den Bau durch persönliche Besichtigung kennen zu lernen, so konnte ich mir doch einige neuere Angaben über seinen gegenwärtigen Erhaltungszustand und vor allem mehrere photographische Aufnahmen verschaffen,[1] die trotz ihrer Kleinheit und z. T. nicht ganz ausreichenden Schärfe doch genügen, um eine genauere und richtigere Vorstellung von ihm zu geben, als wir sie bis jetzt besassen.

Die Klemenskirche war bisher ausschliesslich durch Texiers Bericht und Aufnahmen bekannt.[2] Die älteren Reisenden erwähnen sie gar nicht, von den späteren fügt niemand etwas Wesentliches hinzu.[3] Und so schwere Irrtümer Texiers auch bei der Nachprüfung zu Tage kommen, so unschätzbar bleiben doch seine Mitteilungen und sein Plan für uns. Denn hier ist der Verfall seitdem noch ungleich weiter vorgeschritten als in Saloniki. Was unsere Ansichten an erhaltenen

---

[1] Vgl. Taf. IV, 1—4. — Ich verdanke alles der Gefälligkeit meines ehemaligen Kollegen an der deutschen Schule in Konstantinopel, H. Oberlehrers F. Ganske, der auf einem Ferienausfluge im Januar 1899 das Denkmal für mich photographiert hat.

[2] Texier, Descr. de l'Asie Min. I, pl. 71, p. 200; darnach wiederholt bei Salzenberg, a. a. O., Taf. XXXIX, S. 133 (Text in 4⁰) und nebst Querschnitt bei Hübsch, Die altchristl. Kirchen, Taf. XXXV, 4—6, S. 80 sowie noch öfter in kleinem Massstabe (vgl. Fig. 11).

[3] Die Litt. zusammengestellt bei Ritter, Allg. Erdkde, Bd. XVIII, S. 472 ff.

Resten zeigen, würde ohne Ausgrabungen keinen bestimmten Schluss über die gesamte Plangestaltung zulassen. Heute steht, wie ersichtlich ist und wie mein Gewährsmann mir bestätigte, nur noch der Kuppelraum mit der anschliessenden Hauptapsis unversehrt da. Er ist durch Zufüllung und Vermauerung seiner Bogenstellungen mit Lehmziegeln und Geröll in beiden Stockwerken in eine einschiffige Kirche ohne Vorhalle und ohne Nebenräume des Bema umgewandelt worden. Vergleichen wir damit den Plan Texiers (s. Fig. 11), so zeigt der letztere (durch dunklere Schraffierung) einen weit grösseren Teil des Gebäudes erhalten. Zerstört erscheint auf ihm nur das nördliche Nebenschiff mitsamt dem anliegenden Flügel des Eso- und Exonarthex bis zu dessen Haupteingange. Von kleinen Ungenauigkeiten in der Wiedergabe dieses Baubestandes ganz abgesehen, stellen sich freilich in Texiers Darstellung augenfällige Irrtümer heraus.

Die allgemeinen Verhältnisse und Abmessungen des Grundrisses dürften von Texier im grossen ganzen richtig wiedergegeben sein. Eigentümlich erscheint im Plan der Kirche die beträchtliche Verbreiterung des westlichen Gebäudeteiles, trotzdem keine seitlichen Anbauten vorhanden sind. Enthalten die letzteren in Nicäa (und anderwärts) die Aufgänge zu den Emporen, so sind diese hier einfach an die verlängerten Enden des Exonarthex verlegt. Dass man aber dem inneren Narthex die gleiche Breite gegeben hat, beruht offenbar auf konstruktiver Berechnung, indem dadurch ein stärkerer Widerstand gegen den Seitenschub der westlichen Kuppelpfeiler geschaffen wurde, zugleich jedoch wohl auch auf dem Bedürfnis, Raum zu gewinnen.

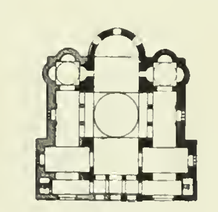


Fig. 11. Texiers Plan d. Klemenskirche (a. d. «Baukunst», Lief. 10).

Zweifelhaft ist es, ob der halbrunde äussere Abschluss sämtlicher drei Apsiden der Wirklichkeit entspricht oder auf einem blossen Rückschluss Texiers von ihrer inneren auf die äussere Gestalt beruht, da die Kirche zu seiner Zeit vollständig durch Häuser verbaut war. Unser Gesamturteil über den Bau würde aber durch solche Versehen nur wenig getrübt werden. Ebenso ist es von keinem Belang, dass bei Texier die Zwischenstützen des nördlichen Nebenschiffes als zerstört (heller) bezeichnet sind, während die photographischen Aufnahmen (Taf. IV, 3 u. 4) sie in bester Erhaltung zeigen. Der Grundfehler aber, dessen Texier sich bei der Wiedergabe der Klemenskirche schuldig gemacht hat, fällt schwer ins Gewicht und hat auch im Längsschnitt zu einer völlig falschen Darstellung der Raumeinteilung geführt. Der ganze Irrtum wurzelt darin, dass Texier auf der West-

seite des Kuppelraumes die Zwischenpfeiler, welche in Wirklichkeit hier ganz so wie auf den beiden Langseiten zwischen die (westlichen) Hauptpfeiler eingestellt sind, ein gutes Stück weiter nach Westen zwischen ein anderes Pfeilerpaar versetzt hat, das jenen entgegengestellt und in die Rückwand des Exonarthex eingebaut ist. In Folge dessen ist ein bedeutender Raumabschnitt fälschlicherweise noch dem Naos zugerechnet (s. Fig. 12). Er erscheint mit einem breiten Tonnengewölbe bedeckt, wie es in mehreren verwandten Bauten (z. B. der Agia Sophia in S.) thatsächlich an dieser Stelle vorhanden ist; hier aber ist es offenbar nur aus dem fehlerhaften Grundriss nach solchen Analogien hineinkonstruiert. Der Thatbestand, wie ihn unsere Tafel (IV, 3) klar erkennen lässt, ist vielmehr der, dass sich an den eigentlichen Kuppelraum im Westen ganz so wie auf der Nord- und Südseite ein Doppelgeschoss mit völlig gleichen Bogenstellungen unmittelbar anschliesst. Nach innen zu bleibt hier daher von den Hauptpfeilern und der Wölbung des (westlichen) Kuppelbogens auch nur dasselbe Stück Mauerfläche frei. In dem gegenwärtigen Zustande der Zerstörung sind die Bogen der Westempore sogar in der Aussenansicht der Kirche sichtbar (Taf. IV, 2). Ausserdem zeigt dieselbe photographische Aufnahme noch den schmäleren, durch beide Stockwerke hindurchgehenden Pilaster erhalten, der dem südlichen Hauptpfeiler nach W. vorgelegt ist, und unten (l.) im Erdgeschoss auch noch ein Stück des Gewölbebogens, der ihn mit einem gegenüberstehenden Wandpilaster verbindet. Der entsprechende Bogendurchgang der Empore hingegen ist seiner Wölbung jetzt gänzlich beraubt und mit Lehmziegeln ausgefüllt. Auch diese Reste lassen keinen Zweifel daran, dass der eigentliche Kuppelraum von einem zusammenhängenden Katichumenion oder Gynaikeion umgeben war. Dasselbe setzte sich, wenn wir Texier glauben dürfen, bis über die Nebenräume des Bema fort, da in seinem Schnitt die Wand des Altarraums über dem Eingange, der in das Diakonikon führt, von einem Bogen durchbrochen erscheint. Als Bedeckung des Obergeschosses diente wohl, wie bei der Agia Sophia in Saloniki, ein einfaches Sparrendach, wenigstens deutet nirgends eine Spur auf zerstörte Gewölbe hin.


Fig. 12. Texiers Schnitt der Klemenskirche (a. d. «Baukunst», Lief. 10).

Im unteren Stockwerk ergiebt sich nach Berichtigung des Texier'schen Grundrisses für die Klemenskirche ebenfalls ein zusammenhängender Umgang, der wieder in der Agia Sophia von Saloniki seine Parallele findet. Der westliche Teil desselben kann auch hier als

Innennarthex aufgefasst werden, obwohl er nicht durch zusammenhängende Mauern mit Thüren, sondern bloss durch eine einfache Arkadenstellung vom Naos geschieden wird. Durch die beiderseits eingestellten Pilasterpaare wird er in einen mittleren, grösseren und zwei nicht viel kleinere seitliche Abschnitte zerlegt, während die Nebenschiffe, wie in Saloniki, ohne jede trennende Einschnürung in diese Eckräume ausmünden und auch sonst keine solche aufweisen. Das berechtigt zur Vermutung, dass sie mit langgestellten Tonnengewölben bedeckt waren, — ein überhängender Gewölbansatz ist noch über dem östlichen Zwischenpfeiler in der Aussenansicht der Kirche (T. IV, 1) bemerkbar, — was auch für den mittleren Teil des Narthex der übereinstimmenden Pfeilerstellung wegen das wahrscheinlichste ist. Die Seitenabschnitte dürften ebenfalls mit solchen oder mit byzantinischen Kappen eingewölbt gewesen sein, da Kreuzgewölbe von Texier angedeutet zu werden pflegen. Volle Klarheit aber lässt sich darüber vorläufig nicht erzielen.

Sehr erhebliche Unrichtigkeiten springen sogleich wieder in Texiers Darstellung in die Augen, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die interessante Kuppelarchitektur der Klemenskirche richten, über die unsere photographischen Aufnahmen vollen Aufschluss gewähren. Der heutige Erhaltungszustand lässt die Konstruktion deutlich erkennen und viel altertümlicher erscheinen, als wir nach ihrer Wiedergabe bei Texier erwarten dürfen. Von einem ausgebildeten Tambour, wie er ihn auch auf der Innenseite der Kuppel angiebt, ist in Wahrheit nichts zu sehen. Vielmehr steigt das Kuppelgewölbe unmittelbar über den Hauptbogen in gleichmässiger Krümmung auf. Wohl aber besass sie allem Anschein nach eine äussere, aus Haustein aufgemauerte Verschalung von polygonalem Grundriss und senkrechter Erhebung der Aussenseite (s. T. IV, 1 u. 2). Von dieser Verschalung scheinen jetzt nur noch zwei bis drei Schichtlagen erhalten zu sein, doch mag die ursprüngliche Höhe des fiktiven Tambours aussen ungefähr dem von Texier gegebenen Aufriss entsprochen haben, im Innern hingegen fehlt die von ihm angenommene Ueberhöhung völlig. Damit ordnet sich die Kuppel der Klemenskirche durchaus in das Bauschema der altbyzantinischen Kuppelarchitektur ein.

Eigenartig, zugleich jedoch entschieden altertümlich erscheint zunächst das Verfahren, wie die Zwickel hergestellt sind. In ihrer gegenwärtigen Entblössung von allem Mörtelverputz stellen sie sich als ein Mittelding zwischen einem echten Hängezwickel (Pendentif) und einer eingesprengten Nische (Trompe) dar. Von einem Hauptbogen zum

andern ist zuerst ein kurzer, flacher Gewölbbogen herübergelegt, der auch auf der Aussenseite deutlich zu Tage tritt (s. Taf. IV, 2). Die darüber bis zur Scheitelhöhe der Hauptbogen aufgeschichteten Ziegellagen bilden eine gekrümmte Fläche, welche dem gleichen Abschnitt eines wahren Zwickels vollkommen entspricht. Unterhalb des kurzen Zwischenbogens hingegen ist der übrig bleibende Raum bis zum Zusammentreffen der Hauptbogen nischenförmig gestaltet. Diese gesamte Konstruktion ist aber nicht etwa als Vorstufe der vollkommenen Zwickelbildung aufzufassen, sondern setzt dieselbe offenbar schon voraus, wenn sie sie auch nur teilweise zur Anwendung bringt. Der Hauptvorteil, den die echten Hängezwickel bieten, indem durch sie eine gleichmässige Krümmung der Kuppelbasis hergestellt wird, ist mit einem einfacheren Verfahren vermittelt, durch das die folgerichtige Durchführung der Konstruktion abgekürzt wird.[1]

Die Kuppel, welche ohne jedes Zwischenglied auf der annähernd kreisförmigen Basis aufsitzt, ist nach einem in der altbyzantinischen Architektur sehr beliebten Baumodus hergestellt. Im grössten Massstabe angewandt begegnet er uns bei der Agia Sophia in Konstantinopel. Das Hauptelement dieser Art Kuppeln bilden die flachen Rippen, welche an der Basis breit und kräftig vortreten, mit zunehmender Höhe aber sich allmählich im Kuppelgewölbe verlieren. Ihre Zahl beträgt in der Klemenskirche im ganzen 12 (in der Agia Sophia 40). Doch stellen die Rippen im Unterschiede von den römischen Kuppeln keineswegs ein zusammenhängendes, zur Ausfüllung mit leichterem Mauerwerk bestimmtes Gerippe dar, sondern sie sind in durchgehender Schichtung zugleich mit den dazwischenliegenden Teilen des Gewölbes aufgemauert und dadurch mit ihnen gebunden.[2] Der eigentliche Zweck dieses Verfahrens besteht darin, die Last des letzteren zu vermindern und der Kuppel die erforderliche Festigkeit durch Verstärkung einer

---

[1] Ein entfernter Zusammenhang mit den unvollkommenen Anfängen der Zwickelbildung, wie sie in römischen Centralbauten vorliegen, besteht vielleicht; vgl. zu diesen Durm, Hdb. d. Archit. II, 1. Die Baukunst der Etrusker und Römer, S. 178 ff. Aber viel näher kommen der Form die im J. 1900 wiederentdeckten Ecknischen von S. Vitale, die ebenfalls einen Zwischenbogen und darunter eine schwach gewölbte Nische ohne den scharfen Grat der römischen Denkmäler aufweisen; vgl. C. Ricci, L'Arte, 1907, III, p. 407. — Diese Konstruktion war also neben der Zwickelbildung (A. Sophia) in der byzantinischen Baukunst im VI. Jahrhundert gebräuchlich und dürfte auch später noch angewandt worden sein. Sind doch Ecknischen (Trompen) selbst der jüngeren byzantinischen Kunst etwas ganz bekanntes.

[2] Vgl. die Analyse der Konstruktion bei Choisy, a. a. O., p. 66. — Die Kuppel der A. Sophia ist noch von Salzenberg, a. a. O., S. 21 und Essenwein, Die Ausgänge und die Fortsetzung der klass. Bauk. im Oströmerreich, S. 114, ihrer technischen Zusammensetzung nach falsch aufgefasst worden.

Anzahl von Hauptradien zu geben. In der Klemenskirche lässt sich das mit voller Deutlichkeit erkennen, dank dem Umstande, dass in ihr die Ziegelfügung der Kuppel völlig blossgelegt ist. Die einzelnen Lagen, aus denen sich die Rippen zusammensetzen, werden abwechselnd durch je einen Ziegel oder durch zwei solche gebildet, die in ihrer Mitte zusammenstossen, mit der anderen Hälfte aber in das anschliessende Gewölbe eingreifen.

Wie bei den verwandten Denkmälern, so sind auch hier in die Kuppel nach übereinstimmendem Ausweis der Darstellung Texiers und der photographischen Aufnahmen dicht über ihrer Basis gewölbte Fenster eingebrochen, und zwar im ganzen vier nach den Haupthimmelsrichtungen. Dagegen liegt ohne Zweifel wieder ein Fehler Texiers vor, wenn er aller sonstigen Erfahrung entgegen noch einen zweiten, höher gelegenen Kranz von zwölf Fenstern in seine Rekonstruktion aufgenommen hat (s. Fig. 12). Diese Fenster könnten sich, wenn seine Angabe richtig wäre, nur in den Ausbuchtungen des Kuppelgewölbes zwischen den Rippen befunden haben, wobei vier von ihnen dicht über den o. e. vier Fenstern sitzen müssten, von denen sie in Texiers Zeichnung nur durch ein den vermeintlichen Tambour abschliessendes Gesims getrennt erscheinen. In Wirklichkeit ist aber weder dieses letztere an der betreffenden Stelle auch nur denkbar, noch bemerken wir in dem Mauerwerk, das über jenen Fenstern bis zu beträchtlicher Höhe erhalten ist, irgendwo einen Rest von einem solchen höher befindlichen Fensterausschnitt. Und es fällt schwer zu glauben, dass der höchste, jetzt, wie es scheint, fast ganz zerstörte Teil der Kuppel, der vermutlich schon zu Texiers Zeit nicht viel besser erhalten war, Durchbrechungen und noch dazu in so grosser Anzahl aufwies. Ja schon in der Höhe, wo er den oberen Fensterkranz angiebt, erscheint dieser unter einem viel zu starken Winkel eingeschnitten.

Die Beleuchtung muss im Kuppelraume auch ohnedies eine vollkommen ausreichende gewesen sein, da die Schildmauern, welche die Hauptbogen, mit alleiniger Ausnahme des östlichen, verschliessen, auf jeder der drei Seiten über den Säulenstellungen der Emporen von einem grossen Fenster durchbrochen werden. Diese Fenster befanden sich, wie die entsprechenden der Agia Sophia von Saloniki, über den Dächern der zerstörten Nebenschiffe, hatten aber in der Klemenskirche wohl von jeher dieselbe Gestalt wie jetzt.

Einige Anhaltspunkte, um die Entstehungszeit der Kirche wenigstens in weiteren Grenzen zu bestimmen, bietet ihr ornamentaler

Schmuck. Trotz seiner Kleinheit war der Bau, wie schon bemerkt, sehr reichlich mit marmornen Ziergliedern ausgestattet. Texier bietet freilich an solchen Stücken wohl etwas zu viel. Von den beiden Karniesen, die in seiner Darstellung den gesamten Kuppel- und Altarraum in Höhe der Pfeilerkapitäle beider Geschosse umgürten, findet sich in Wirklichkeit so wenig eine Spur wie von dem Gesims in der Kuppel. Der horizontalen Gliederung des Innenraumes dient ein einziger, dicht unter den Pfeilerbasen der Emporen hinlaufender Karnies, der allein bei Texier eine richtige Wiedergabe gefunden hat und zu seiner Zeit noch Reste von Vergoldung aufwies. Auch will Texier noch die marmornen Pfosten und Querbalken in allen Aussenfenstern in wohlerhaltenem Zustande gesehen haben. Er bemerkt, dass diese Fensterarchitektur derjenigen der Agia Sophia von Konstantinopel glich, eine Angabe, die schwerlich ganz wörtlich zu nehmen ist. Sie kann sich nur auf das Schema der Einteilung beziehen, das in der byzantinischen Architektur allgemeinere Geltung besitzt. Eine noch heute erhaltene marmorne Verschlussplatte mit sechs kleinen quadratischen Ausschnitten gehörte offenbar zu einem der kleineren Fenster des Baues im Bema oder an anderer Stelle (s. Fig. 13).



Fig. 13. Fensterverschlussplatte in der Klemenskirche.

Besondere Beachtung verdient die tektonische Gestalt der Zwischenpfeiler und ihrer Kapitäle in den Bogenstellungen der Nebenschiffe und des Innennarthex. An dieser Stelle, wo von Alters her Säulen zu stehen pflegten, wie wir sie noch in der Kathedrale von Saloniki finden (mit Einschiebung eines kräftigeren Mauerpfeilers), weisen die vierkantigen monolithen Stützen mit ihren profilierten Basen und langgestreckten, kämpferartigen Deckplatten (bezw. Kapitälen) von reiner Trapezform des Durchschnittes jedenfalls auf eine schon über die Bauformen der Justinianischen Zeit fortgeschrittene Entwicklungsstufe der Architektur hin.

Die Ornamentik der Klemenskirche wird vorwiegend von einem für die Beurteilung besonders verfänglichen Motiv beherrscht. Das ist, um die Bezeichnung anzuwenden, die m. E. seinen Ursprung am treffendsten erklärt, die Cannelierung,[1] durch die hier das umlaufende

[1] Vgl. Sybel, Weltgeschichte der Kunst, S. 421, dessen Auffassung ich im wesentlichen teile. — Aus der römischen Architektur der Kaiserzeit gehen die canellierten

Gesims und die Kapitäle in beiden Geschossen verziert sind. Einen Ueberblick über die Gesamtentwicklung dieser Formen zu geben würde ein Zurückgehen bis zu ihren Anfängen, die noch in der spätantiken Kunst liegen, erfordern und den Zusammenhang unserer Untersuchung zu sehr unterbrechen. Für den Zweck der letzteren können wir uns mit wenigen Andeutungen und mit einer Heranziehung der nächstverwandten Beispiele begnügen.

Am deutlichsten lässt sich die Behandlung der Canelluren in der Klemenskirche an den Kapitälen der Zwischenpfeiler der unteren Bogenstellungen aus der nachstehenden Aufnahme (s. Fig. 14) erkennen. Sie bilden hier die einzige Verzierung und zeigen noch wie an altbyzantinischen Denkmälern[1] ausser der kräftigen plastischen Umrandung die trennenden pfeilähnlichen Stege. Ob auch die Kapitäle der Emporen und der Karnies dieselben aufweisen, lässt die Kleinheit der übrigen Aufnahmen leider nicht mit voller Sicherheit entscheiden, doch scheint wenigstens beim Gesims eher die durch ihre Weglassung vereinfachte Form vorzuliegen.[2] Aber seine Verwendung zur Horizontalgliederung der Wände des Naos und die Hinzufügung des Zahnschnitts entsprechen noch ganz dem Herkommen der nämlichen Epoche. Den bestimmtesten Anhalt bieten jedoch trotz der oben bemerkten Undeutlichkeit die Kämpferkapitäle der Emporen, an denen die Canelluren in dreifacher Anzahl, mit groben, dreilappigen Akanthusblättern, welche sich an die Ecken anlegen, verbunden auftreten. Diese Form ist in zwei anderen Baudenkmälern in Konstantinopel belegt, zwischen denen die Klemenskirche zeitlich die Mitte einnehmen dürfte, wie schon die Vergleichung der Kapitäle darzuthun scheint. Am altertümlichsten erscheint unter ihnen die in der Kodja-Mustapha-Pascha Djami, der alten Andreaskirche, die uns noch weiter unten beschäftigen wird, vertretene Form. Es sind das drei (bezw. vier) in ihrem Exonarthex befindliche Kapitäle, welche dem byzantinisch-jonischen Typus angehören und dieselbe geschwungene Profilierung haben, der wir be-

Kapitäle und Karniese (wahrscheinlich hellenistischer Erfindung) in die byzantinische Baukunst über. Das mir bis dahin bekannte, allerdings sehr ergänzungsbedürftige Material findet sich zusammengestellt in den Nachr. des russ. archäol. Inst. in K-pel, 1897, II, S. 175 ff. Ich hoffe die Untersuchung der Entwicklung dieser wichtigen Formen bei anderer Gelegenheit wieder aufzunehmen.

[1] So z. B. an den Gesimsen der Studiosbasilika und in Agios Sergios und Bakchos, sowie an einem von Salzenberg in K-pel bei einem Steinmetz gefundenen Kapitäl; vgl. Salzenberg, a. a. O., Taf. III, 15; V, 18 und I, 4. Ebenso auch an einem von mir a. a. O., S. 172, Fig. 9 publizierten aus Ismid (armenischer Friedhof).

[2] Wie schon das Gesims unter der Kuppel der Agia Sophia sie aufzuweisen scheint; vgl. Salzenberg, a. a. O., Taf. IX u. XXVI, 3.

reits in der Agia Sophia von Saloniki (Emporen) begegnet sind (s. S. 48). Auf ihren Schmalseiten weisen sie Kreuze auf, auf den Breitseiten aber je vier Canelluren zwischen Akanthusblättern, welche um die Ecken des kämpferartigen Gliedes herumgelegt sind. Der Akanthus ist in Wirklichkeit mehr tangartig und weniger breitlappig gebildet, als die einzige vorhandene, in stilistischer Beziehung ziemlich ungenaue Abbildung ihn erscheinen lässt.[1] Seine Formengebung steht der des V.-VI. Jahrhunderts noch nahe,[2] doch macht mir die wenig sorgfältige Arbeit die Zugehörigkeit der Kapitäle zur Justinianischen oder einer noch älteren Epoche unwahrscheinlich. Aber auch die Motive der Voluten, vor allem das Schuppenmuster auf den Wülsten, weisen noch dahin zurück.[3] Ich glaube sie daher dem Ausgang oder der Wende des VI. Jahrhunderts zuweisen zu müssen, einer Zeit, in die sich die Erbauung der jetzigen Kodja-Mustapha-Pascha-djami, der die Kapitäle aller Wahrscheinlichkeit nach gleichaltrig sind,[4] auch aus anderen Erwägungen am besten einzufügen scheint (s. u. im dritten Kapitel). Die Kämpferaufsätze der Klemenskirche in Ancyra werden wir darnach wohl noch um ein Jahrhundert später ansetzen dürfen, da sie sich, von der abweichenden tektonischen Grundform und verminderten Anzahl der Canelluren abgesehen, von dem eben betrachteten

---

[1] Pulgher, Les anc. égl. de C-ple, pl. XV, 4, p. 30. Dem Stilcharakter des Akanthus kommt fig. 3 am nächsten. Wie in Saloniki findet sich auch hier eine primitive Form des aufgeblühten Kreuzes auf dreien von diesen Kapitälen. Das vierte, schlechter gearbeitete, weist statt dessen ein Blatt auf, von dem oben sich nach beiden Seiten überneigende Stengel mit Früchten ausgehen.

[2] Vgl. über diesen Blattschnitt Strzygowski, Jahrb. d. k. d. archäol. Inst. 1893, VIII, S. 10.

[3] Es schmückt z. B. die Wülste einiger byzantinisch-jonischen Kapitäle der alten Basilika in Chalkis, wenngleich dort die Schuppen reine Blattbildung haben. (Eigene Notiz.) Auf anderen findet sich an gleicher Stelle der gesägte Akanthus, der auch hier neben dem windgeblasenen vorkommt. Vgl. Strzygowski, Mittlg. d. archäol. Inst. in Athen, 1889, XIV.

[4] Der von Arkadia († 444) erbauten ältesten Kirche dürfte hingegen ein Kompositkapitäl angehören, das am Hofeingange der Moschee auf der Strasse liegt und im Akanthusschnitt mit denen der Studiosbasilika (Vorhalle) zusammengeht (s. S. 49). Ich will übrigens die gleiche Möglichkeit für die o. a. Kapitäle nicht ganz ausgeschlossen wissen. Dass die überfallenden Blattspitzen an ihnen den kleinzackigen (oder gesägten?) Schnitt zeigen, könnte mir entgangen sein. Denn auf sie lässt sich diese Angabe Strzygowskis, a. a. O., wohl nur beziehen, obwohl sie sich nicht im Kuppelraume befinden, wo vielmehr zwei gröbere und jetzt ganz verputzte einfache Kämpferkapitäle die Säulen bekrönen, sondern im Narthex. Dann müssten sie bei Erneuerung des Baues der Arkadia, den ich nicht mit Strzygowski (a. a. O.) in der Moschee erblicken kann (s. u.), Wiederverwendung gefunden haben, worauf vielleicht auch der in Anm. 1 o. bemerkte Umstand hinweist. Für die Beurteilung der Kämpfer der Klemenskirche wäre das von geringem Belang.

Typus durch eine bedeutend vergröberte Blattbildung des Akanthus unterscheiden. Noch weniger Aehnlichkeit aber haben sie mit dem dritten und offenbar jüngsten Gliede der Vergleichsreihe. Das sind die byzantinisch-jonischen Kapitäle der Biblehouse-Cisterne in Konstantinopel, die Strzygowski bis in die Anfänge der Macedonischen Epoche hinabzurücken geneigt ist.[1] Nicht nur ihre gedrückte Form scheidet sie von den beiden älteren Typen, sondern auch das Fehlen der Stege und Zwischenspitzen zwischen ihren sechs Canelluren und vor allem die völlig verschiedene, manierierte Stilisierung des Akanthus. Aber gerade ihr Vorhandensein ist für uns besonders wertvoll, da wir dadurch den untrüglichen Beweis erhalten, dass die Canellurenornamentik an manchen Ziergliedern wie dem byzantinisch-jonischen Kapitäl die Justinianische Epoche noch um ein paar Jahrhunderte überdauert hat. Wo sie so geschlossen auftritt, wie in Ancyra, wird man das betreffende Denkmal nicht allzu tief im I. Jahrtausend hinabzurücken berechtigt sein.


Fig 14. Zwischenpfeiler in der Klemenskirche.

Neben dem vorherrschenden Hauptmotiv weist die Klemenskirche noch mehrere andere Ornamente von so eigenartigem Charakter auf, dass man versucht sein könnte, an ihrer richtigen Wiedergabe bei Texier zu zweifeln.[2] Glücklicherweise reichen unsere Aufnahmen gerade noch aus, um seine Darstellung wenigstens zum grössten Teil zu bestätigen. Einige Irrtümer sind allerdings wieder bei ihm mit untergelaufen, indem einzelne Motive eine ganz andere Stelle einnehmen als in Wirklichkeit. Laut Zeugnis der Photographieen (s. Fig. 14 und Taf. IV, 1) scheinen die unteren Zwischenpfeiler sowohl auf den dem Kuppelraum wie auch auf den den Seitenschiffen zugekehrten Seiten mit schlanken Kreuzen geschmückt zu sein, die sich nur dadurch von einander unterscheiden, dass die nach innen gewandten oben von Bogen umschlossen werden, die auf kurzen Säulen ruhen.[3] Davon scheint auch Texier eine Andeutung zu geben, doch sassen die jetzt

[1] Strzygowski (u. Forchheimer), Die Wasserbehälter von Konstantinopel, Byz. Denkm. II, S. 229.

[2] Texier, a. a. O., pl. I, 1. — Auf Tafel IV, 1 leider fast ganz verblasst, aber auf der Photographie noch ungleich deutlicher erkennbar.

[3] Das bezeugt eine weitere, zur Reproduktion ungeeignete Aufnahme.

(von türkischer Hand) zerstörten Kreuzarme nicht in der von ihm angegebenen Höhe an, sondern wohl ebenso wie bei dem anderen Typus, den Texier gleichfalls in den inneren Raum auf den Nebenpfeiler versetzt hat, nur etwas über der Mitte des Kreuzesstammes. Diese gestreckte Form der Kreuze lässt sich kaum durch einen bestimmten Zeitraum enger umgrenzen. Sie dürfte sich vielmehr an hohen und schmalen Architekturteilen zu ganz verschiedenen Zeiten ähnlich wiederfinden. Auf einen Zusammenhang mit älteren Typen deuten nur die rundlichen Eckverzierungen der Kreuzarme hin. Zeichnung und Arbeit machen an diesen Pfeilern einen sehr sauberen Eindruck. Von den Ornamenten, die Texier auf der Innenseite der Emporenpfeiler wiedergibt, findet das des l. stehenden (Fig. 15b) in unseren Aufnahmen keine Bestätigung und wird es zum mindesten sehr ungenau gezeichnet sein, während das Motiv des Nebenpfeilers (Fig. 15a) sich an ganz anderer Stelle, aber in ziemlich entsprechender Gestalt wiedererkennen lässt, nämlich auf der Aussenseite des nordöstlichen Pfeilers (Taf. IV, 1). Es stellt eine stilisierte Pflanze dar, die entweder aus einer Vase hervorwächst, oder aus einem rundlichen Wurzelknollen und dem schlanken Schaft besteht, von dem sich in gleichen Abständen nach beiden Seiten in symmetrischer Anordnung Blätter abzweigen. Oberhalb des höchsten Blattpaares läuft er in eine länglich runde Frucht aus. Es möchte schwer sein, in der byzantinischen Kunst etwas Aehnliches nachzuweisen. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass uns die Ornamentik der ikonoklastischen Periode, ja der ganzen Uebergangszeit vom altbyzantinischen zum jüngeren Stil noch fast gänzlich unbekannt ist. Aus dieser Zeit aber ist wenigstens auf dem Boden Italiens ein verwandtes Beispiel nachweisbar, das sich im venezianischen Gebiet erhalten hat, für das also die Voraussetzung byzantinischen Ursprungs (bezw. eines griechischen Vorbildes) von vorn herein eine beträchtliche Wahrscheinlichkeit besitzt, — ein Pilaster, der wohl von den Chorschranken einer Basilika in dem südlich von Padua gelegenen Monselice herrührt und etwa dem VIII. nachchristlichen Jahrhundert angehört.[1] Wie an dem Pfeiler der Klemenskirche ist die von einem

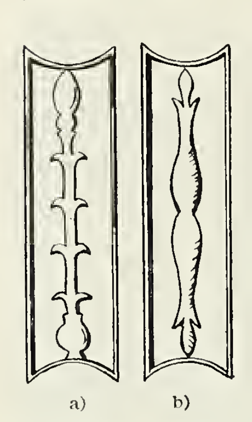


Fig. 15. Pilasterfüllungen in der Klemenskirche. (b nach Texier, a berichtigt nach Photographie.)

[1] Cattaneo, L'archit. in Italia dal secolo VI al Mille, p. 106, doch verkennt er den Charakter des Motivs, indem er von cordoni spricht.

erhöhten Rande umgebene Fläche an demselben durch ein Pflanzengebilde von ähnlicher Zusammensetzung ausgefüllt, das hier einen ausgesprochen palmenartigen Charakter trägt. Lässt die Kleinheit der photographischen Aufnahme sowie der Texier'schen Abbildung uns auch im Zweifel, was für eine Naturform das Ornament in Ancyra nachahmt, so bleibt doch die unverkennbare Uebereinstimmung im allgemeinen Bau beider Motive und ihre gleichartige dekorative Verwendung ein Merkmal ihrer kunstgeschichtlichen Zusammengehörigkeit.

Die Photographien (Taf. IV, 4) zeigen uns endlich noch, und zwar am deutlichsten, ein Ornament, das bei Texier völlig fehlt, in Wirklichkeit aber die Innenseite sämtlicher Emporenpfeiler zu schmücken scheint. Zwar weiss ich nirgends ein architektonisches Zierglied anzugeben, das sich mit dieser Pilasterfüllung ebenso nahe zusammenbringen liesse, wie beim vorhergehenden Motiv, wenngleich der Gesamteindruck an manche byzantinischen Rankenbildungen und besonders stark wieder an solche in Italien aus derselben Zeit[1] erinnert. Zum Unterschiede von den typischen Doppelranken[2] zerfällt hier das Ganze in einen mittleren dünnen Schaft, der in regelmässiger Verteilung von grösseren und kleineren Epheublättern durchsetzt ist, und ihn begleitende, zusammenhangslose einzelne Rankenpaare. Auf alle Fälle lernen wir darin wieder ein ornamentales Element kennen, das in den gut bekannten Epochen der byzantinischen Kunstgeschichte keine Analogie hat. Das ihm zu Grunde liegende arabeskenartige Ge-

---

[1] Am nächsten kommt dem o. a. Ornament in seiner ganzen Stilisierung das Rankengeflecht zweier Pilaster, in denen Cattaneo, a. a. O., p. 118 (fig. 80). Reste der alten Chorschranken der in der ersten Hälfte des VIII. Jahrh. erbauten Kirche von Aurona bei Mailand erkennt. Es dient in gleicher Weise zur Flächenfüllung eines Pilasters und zeigt auch einen mittleren Schaft und Epheublattendigungen. Diese einzigartigen Ueberbleibsel, sowie die schon S. 62, Anm. 1 erwähnten Stücke aus Monselice und die noch zu erwähnenden von Cimitile (a. a. O., p. 72) fallen so sehr aus dem allgemeinen Formenschatz der gleichzeitigen italienischen Ornamentik, mag man diese nun langobardisch oder byzantinisch-barbarisch nennen, heraus, dass wir in ihnen sicher Arbeiten griechischer Steinmetzen erblicken müssen. So weit behält Cattaneo unbedingt Recht, wenn er auch den persönlichen Anteil der letzteren an jener über ganz Ober- u. Mittelitalien verbreiteten dekorativen Plastik im allgemeinen wohl etwas überschätzt hat. Auf das richtige Mass sind seine Thesen durch Courajod, Origines de l'art Roman et gotique. Leçons etc. I, p. 387 ss. zurückgeführt worden. Die Vertreter der Anschauung von dem rein volkstümlichen langobardischen Ursprunge der gesamten italienischen Ornamentik des VII.—IX. Jahrhunderts schiessen in der Ableitung fast aller ihrer Motive aus dem germanischen Element nach der umgekehrten Richtung noch viel weiter darüber hinaus. Die Art, wie Stückelberg, Langobardische Plastik, S. 13 die grundlegende Arbeit des italienischen Forschers abthut, steht in einem starken Missverhältnis zur Beweiskraft seiner eigenen Theorie.

[2] Vgl. Riegl, Stilfragen, S. 334.

staltungsprinzip weist dabei schon über die altbyzantinische Zeit hinaus. Es verrät einen so starken Zug zu antinaturalistischer Stilisierung, wie er sogar dem Justinianischen Zeitalter noch fremd ist. Andrerseits erweist sich diese Ornamentik als grundverschieden von der des jüngeren byzantinischen Stils und bewahrt noch z. T. sehr alte Motive.

Ziehen wir die Summe unserer Betrachtung, so stehen ihre Ergebnisse in vollem Einklange miteinander. Der einzige Umstand, in dem man ein Merkmal hoher Altertümlichkeit des Baues zu sehen versucht sein könnte, die Zwickelbildung, reicht dazu, wie schon bemerkt, nicht aus und wird durch die tektonischen und ornamentalen Formen vollkommen aufgewogen. Sie weisen schon auf einen beträchtlichen Abstand von der Justinianischen Epoche hin. Wir werden darnach kaum fehlgehen, wenn wir die Entstehung des Denkmals in die Uebergangszeit des VII-IX. Jahrhunderts und mehr gegen die Mitte oder das Ende als in den Anfang dieses Zeitraums verlegen.

Zu Gunsten eines solchen Ansatzes lassen sich auch geschichtliche Gründe geltend machen, waren doch drei Viertel des VII. und die ersten Jahrzehnte des VIII. Jahrhunderts von steten Kämpfen auf dem Boden Kleinasiens bewegt. Während der Regierung des Heraklius fiel Ancyra zum ersten mal in Feindeshand, was sich noch mehrfach wiederholte, wenngleich die Stadt dem Reich nicht längere Zeit entfremdet gewesen zu sein scheint, wenigstens noch nicht im Laufe des VII. Jahrhunderts.[1] Auch traten sowohl in diesem wie in dem darauffolgenden verschiedene längere oder kürzere Ruhepausen ein, während denen die Entstehung des Baues recht wohl denkbar ist. Vor allem liegt die Vermutung nahe, dass man im VIII. Jahrh. nach der Be-

---

[1] Theophanes, p. 465, 15 (Bonn); Cedrenus I, p. 717, 1 (Bonn). Dass sich jedoch die Stadt von 622—644 im Besitz der Perser befand und aus diesem in den der Araber überging, ist wohl eine unbegründete Annahme Ritters, Allgem. Erdkunde, Bd. XVIII, S. 483. Dazwischen fallen des Heraklius Siege und Friedensschluss mit den ersteren (628). Die 633 beginnenden Einfälle der Sarazenen hatten zunächst noch nicht ihre dauernde Festsetzung diesseits des Taurus im Gefolge; vgl. Hertzberg, Gesch. d. Byzantiner und des Osmanischen Reichs, S. 43 ff. u. 52. Trotz erneuter Kämpfe zwischen 668—678 scheint Ancyra von den Griechen behauptet worden und erst 695 gefallen zu sein; vgl. a. a. O., S. 57 u. 62 und W. E. Brooks, Journ. of hell. stud. 1898, XVIII, p. 190, n. 1. Seitdem aber oder doch während des 708 von Walid eingeleiteten mächtigen Vordringens des Islam verbleibt es den Arabern, die erst von 718—740 durch Leo III. schrittweise wieder aus Kleinasien hinausgedrängt werden; vgl. Hertzberg, a. a. O., S. 101. Neue Angriffe folgten erst unter Harun-al-Raschid 782, der 798 so weit vordrang und 806 die Stadt einnahm und brandschatzte; einen dauernden Verlust Ancyras haben aber die nachfolgenden Kämpfe nicht mehr herbeigeführt; vgl. a. a. O., S. 113; Weil, Gesch. d. Chalifen. II, S. 157. Bis 1213 war es Grenzfestung des byzantinischen Reichs; vgl. Ritter, a. a. O.

freiung der Stadt Veranlassung hatte, ihrem Haupttheiligen eine neue Kirche (vielleicht an Stelle einer zerstörten) zu erbauen. Spurlos sind auch die späteren Schicksale Ancyras an ihm nicht vorübergegangen. Es muss einmal als Moschee gedient haben, wie die absichtlich verstümmelten Kreuze auf den Zwischenpfeilern beweisen, vermutlich aber wohl erst in türkischer Zeit.

Ein ganz bestimmter Anhaltspunkt für die frühere oder spätere Ansetzung der Klemenskirche lässt sich hagiographischen Erwägungen so wenig wie den geschichtlichen abgewinnen. Ihre Benennung beruht sogar, da jede litterarische oder inschriftliche Beglaubigung fehlt, einzig und allein auf der Lokaltradition. Doch liegt kein Grund vor, dieser den Glauben zu versagen.[1] Dass die altertümlichste Kirche der Stadt dem Stadtheiligen gehörte, ist um so wahrscheinlicher, als die Reisenden, die über Ancyra berichten, seinen Namen mit keiner der von ihnen erwähnten Kirchen in Zusammenhang bringen.[2] Auch gehört der heilige Klemens zu den ältesten im Orient verehrten Märtyrern.[3] Sein Kult scheint sogar in Konstantinopel schon ziemlich früh aufgekommen zu sein, wie der auffällige Umstand zu vermuten erlaubt, dass sein und seines Mitmärtyrers Agathangelos Gedenken, abgesehen von der ihnen eigens geweihten Kirche, deren Lage nicht näher bestimmbar ist, nur in der älteren und jüngeren Irenenkirche besonders gefeiert wurde.[4] Eines hohen Ansehens muss der Heilige sich in Macedonischer Zeit erfreut haben. Basilius I. liess ihm eine Kapelle

---

[1] Texier, a. a. O. beruft sich dafür auf die Versicherung der Priester, die ihm keine weitere Auskunft geben konnten. Die Benennung bot auch meinem Gewährsmann noch den einzigen Anhalt, sich die Ruine (nicht ohne einige Mühe) weisen zu lassen. Von den Malereien auf Stuck, deren Reste Texier noch sah, sind auch in den Aufnahmen Spuren wahrnehmbar, die eine späte Dekoration darin vermuten lassen (s. Taf. IV, 4).

[2] Pococke, a. a. O., p. 89; Tournefort, Relation d'un voyage du Levant, p. 494; obwohl ersterer vom hl. Klemens spricht.

[3] Er wird bereits im Syrischen Martyrologium für die Metropole von Nicomedia angeführt; vgl. Wright, An ancient Syrian Martyrologium, p. 424 und Egli, Altchristl. Stud. Martyrien u. Martyrologien ältester Zeit. Zürich, 1887, S. 9 u. 42.

[4] Im Synaxarion heisst es zum Schluss: Τελεῖται δὲ ἡ αὐτῶν σύναξις εἰς τὸν μαρτύριον αὐτῶν ναὸν τὸν εὑρισκόμενον πέραν εἰς τὸν τόπον τὸν καλούμενον Εὐδοξίου ἄνω ἀπὸ τὸν Ἀνάπλουν καὶ εἰς τὴν ἁγιοτάτην ἐκκλησίαν τῆς Ἁγίας Εἰρήνης τῆς παλαιᾶς καὶ νέας; vgl. Συναξαρίστης ὁ Μεγάλος (bezw. Μηναῖα), Ἰανουρίου 23. — Gemeint ist einerseits die von Konstantin d. Gr. erbaute, von Justinian erneuerte Irenenkirche, andrerseits die von Marcian gegründete; vgl. Du Cange, C-polis christ. l. IV, p. 144, XX mit dem o. a. Citat aus den Menäen (und zwar noch für den 22. Jan.). Die Lage der aedes S. Eudoxii wird auch durch seine Angaben a. a. O., p. 123, XXXVIII nicht näher bestimmt, doch müsste das Martyrion nach dem Hinweis des Synaxarion jenseits (πέραν) des goldnen Horns auf dem euro-

im kaiserlichen Palast errichten und dort sein Haupt niederlegen.[1] Auch in den Kunstdenkmälern des X. und XI. Jahrhunderts begegnen wir seiner Gestalt.[2]

Suchen wir unter diesen Voraussetzungen unser Urteil über den wahrscheinlichsten Zeitansatz für die Klemenskircke etwas bestimmter zu fassen, so ist es zunächst klar, dass in Ancyra der Heilige schon vor Mitte des IX. Jahrh. ein angesehenes Heiligtum besessen haben muss, wenn Basilius I. ihm in der Hauptstadt eine so vornehme Stätte schuf. Demselben wird er die heilkräftige Reliquie entnommen haben. Die Entstehungszeit unseres Baues soweit herabzurücken, erlauben auch die ornamentalen Zierglieder nicht. Was in Italien bereits der ersten Hälfte des VIII. Jahrh. angehört, kann im byzantinischen Reich ein Jahrhundert später kaum mehr fortleben, sondern muss eher älter oder wenigstens ungefähr gleichzeitig sein. Andrerseits machen die geschichtlichen Verhältnisse eine Erbauung der Kirche im ersten Viertel des VIII. Jahrh. äusserst unwahrscheinlich. Für das VII. Jahrh. sind, von dem gleichen Grunde abgesehen, ihre architektonischen Züge wohl schon zu fortgeschrittene (s. u. im III. Kapitel). Dagegen erscheint ein Wiederaufbau eines während der arabischen Besetzung verfallenen Martyriums um Mitte des VIII. Jahrh. in jeder Beziehung als die befriedigendste Annahme. Die Ausplünderung der Stadt durch Harun-al-Raschid im Jahre 806 könnte das Denkmal weit eher überstanden haben.

3. Die Kirche von Deré Aghsy.

Zwei weitere Kirchen, die demselben Grundtypus wie die bisher betrachteten zuzurechnen sind, befinden sich in enger Nachbarschaft

---

päischen Ufer des Bosporus oberhalb (ἄνω) des heutigen Kuru-tschesmé gelegen haben; vgl. Pargoire, Anaple et Sosthene. Nachr. d. russ. archäol. Inst. in K-pel, 1898, III, p. 75 ss.

[1] Theoph. Cont. (Const. Porph.), De Bas. Maced., p. 330 (Bonn). — Kondakow, Wizantijskija zerjkwi etc. Trudy šestago archeolog. ssjêsda. Byz. Kirchen u. a. Denkm. K-pels. Arb. d. VI. archäol. Congr. (russ.) III, S. 58 u. 108 schliesst wohl mit Recht aus dieser Stelle, dass es sich nur um einen der Kirche des Proph. Elias angefügten Anbau (Paraklission) handelt.

[2] Er steht auf dem Triptychon d'Harbaville (Rückseite) neben Joh. Chrysostomus; vgl. Molinier, Les ivoires, p. 100. Das Menol. Vat. I, p. 133 (ed. Albani) führt sein Martyrium vor. Der Typus zeigt in beiden Fällen kaum mehr als eine allgemeine Uebereinstimmung. Spätere Darstellungen vermag ich nicht nachzuweisen, doch findet sich noch im Malerbuch vom Berge Athos eine Vorschrift für die Wiedergabe seiner Gestalt, und kann er daher auch der spätmittelalterlichen byzantinischen Malerei nicht ganz fremd gewesen sein; vgl. Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, § 386. ἐν Ἀθήναις, 1885, S. 192. Κλήμης Ἀγκύρας πολιὸς στρογγυλογενής. Das stimmt nicht ganz zu den o. a. Denkmälern, die spitzen Bart zeigen.

in einem entlegenen Gebiet Kleinasiens, einst einem Mittelpunkt byzantinischen Kirchen- und Klosterlebens, das bei gründlicher Durchforschung nach Denkmälern noch manche Aufschlüsse zu geben verspricht: in Lykien. Aber schon heute sind wir für unsere Untersuchung hier nicht mehr ausschliesslich auf Texiers[1] Darstellung angewiesen. Für den einen Bau wenigstens lässt sich nicht nur ein ungefähr gleichzeitiger Parallelbericht nebst Plan zur Vergleichung heranziehen,[2] sondern es wird uns, dank den Aufnahmen, welche G. Niemann auf der gemeinsam mit O. Benndorf im Jahre 1881 unternommenen Forschungsreise nach Lykien[3] ausgeführt und mir in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat, auch eine genauere Nachprüfung und Berichtigung in allen wichtigen Punkten ermöglicht.[4]

Diese Kirche war schon zu Texiers Zeit verlassen und stark verfallen. Doch heben Spratt und Forbes, die sie ein paar Jahre später besuchten, ihre verhältnismässig gute Erhaltung und schöne Bauweise[5] hervor. In der Nähe lag eine aufgegebene Ansiedlung, die durch eine byzantinische Mauer befestigt war. Ihr Name und mit ihm derjenige der Kirche ist verschollen. Texier überträgt auf die letztere die Benennung Kassaba, die bei ihm das Flüsschen führt,[6] in dessen Thal sie nur 5 Stunden von Myra entfernt auf einer Anhöhe gelegen ist. Das Wort dient aber nur als allgemeine Bezeichnung einer beliebigen Ortschaft.

---

[1] Texier, a. a. O., III, pl. 205, p. 202 u. 232. — Wiederholt bei Salzenberg, a. a. O., Taf. XXXIV, S. 133 (Text in-4⁰), sowie z. T. bei Hübsch, a. a. O., Taf. XXXII, 3 u. 4 (Querschnitt), S. 81 und noch öfter.

[2] Spratt u. Forbes, Travels in Lycia. London, 1839, I, p. 105.

[3] Benndorf und Niemann, Reisen in Lykien und Karien. I, Taf. XXXVIII, S. 131.

[4] Nach seinen Skizzen ist der in Fig. 19 beigegebene neue Schnitt von Herrn Baurat A. Tiede ausgeführt worden. Die Kuppel ist darin auf Grund Texiers, die Balustrade nach Mutmassung ergänzt. Auf die Wiedergabe eines berichtigten Planes glaubte ich verzichten zu dürfen, da sich nur in Nebendingen, die mit ein paar Worten angedeutet sind, Abweichungen von Texiers Grundriss ergeben hätten. Dagegen habe ich von einer mir von Prof. Niemann gütigst zur Verfügung gestellten Photographie für Fig. 18, Gebrauch gemacht, um eine deutliche Anschauung von dem Denkmal in seiner jetzigen Erhaltung geben zu können. Ueber die mir noch unklar gebliebenen Punkte erhielt ich die ausgiebigste briefliche Auskunft. Für Alles sei Herrn Professor Niemann hier nochmals mein wärmster Dank gesagt.

[5] Sie ist nach Niemanns Angabe aus Bruchsteinen mit Zwischenlagen von Ziegeln erbaut (s. Fig. 18). Im Naos und Bema ist eine dreifache Ziegelschicht in Scheitelhöhe der Durchgänge aus dem Altar- in die Nebenräume, eine zweite von gleicher Stärke unter dem Bogenansatze der darüberliegenden Wanddurchbrechungen hindurchgelegt. Die Hauptbogen weisen eine doppelte Ziegelwölbung auf.

[6] Nur einmal, a. a. O., p. 206, wird dieses — der alte Myros, der hier den Irnesi aufnimmt — genauer als Deré Aghsy bezeichnet. Salzenberg, a. a. O. verlegt gar (im Text, nicht in der Tafelerklärung), offenbar wieder durch das Wort Kassaba irre geführt, Fluss und Kirche nach Ionien.

Der Verfall des Denkmals scheint seitdem nicht erheblich zugenommen zu haben, die Kuppel ausgenommen, welche jetzt bis auf die untersten Schichten zerstört ist. Die Abweichungen der Planskizze, die Spratt und Forbes von der Kirche bieten, von Texiers Grundriss, beschränken sich hauptsächlich auf die Nebenräume des Bema. Die Aufnahme Niemanns hat jedoch das thatsächliche Vorhandensein der Nischen in ihnen ergeben, die bei Spratt und Forbes fehlen. Bestätigt wird durch ihn auch, dass die Nebenräume Kreuzgewölbe hatten. Die Fensteranlage fand Niemann in dem südlichen Raum (Diakonikon) noch erhalten, in dem nördlichen fehlten bereits die Fensterpfosten, welche er übrigens etwas stärker darstellt als Texier. In der Hauptapsis lässt auch die Abbildung die sehr hohen Fenster deutlich wiedererkennen.[1] Ferner bestätigt Niemann, dass die Seitenemporen über den Nebenräumen des Altars fortgeführt waren, und zwar mündeten sie in Gelasse von gleicher Gestalt wie jene aus, die sich in offenen Bogen zum Altarraum erschlossen.

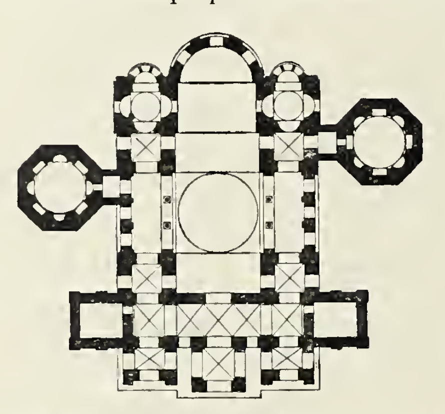


Fig. 16. Texiers Plan der Kirche von Deré Aghsy (a. d. «Baukunst». Lief. 10).

Wie das gesamte Bema, so ist auch der doppelte Narthex in Texiers Plan und Durchschnitt im wesentlichen richtig wiedergegeben. Irrig ist nur die Annahme von Kreuzgewölben als Bedeckung der letzten Abschnitte der äusseren Vorhalle, die vielmehr mit quer gestellten Tonnen überwölbt waren. Das Obergeschoss wurde wohl durch einen zusammenhängenden Gang gebildet, wie Texier es wiedergibt.[2] Wenn ferner bei Spratt und Forbes der südliche Anbau des inneren Narthex abweichend von Texier, bei dem er wie der Nordanbau das Aussehen eines geschlossenen Treppenhauses hat, als eine stärker durchbrochene Anlage erscheint, so spiegelt sich darin wohl nur der verschiedene Erhaltungszustand beider Gebäudeteile wieder, der leicht irre führen konnte. Die Umfassungsmauern sind nur beim letzteren vollständig und bis zu beträchtlicher Höhe erhalten, dagegen in beiden

---

[1] Benndorf und Niemann, a. a. O., Taf. XXXVIII. Ihre Bogenwölbungen fanden schon Spratt und Forbes zusammengebrochen.

[2] Von seinen Aussenmauern steht zwar nicht ein einziger Stein mehr, doch weisen die Kämpfer der Innenwand nach Niemann auf sein einstmaliges Vorhandensein hin.

der Gewölbansatz der Treppenuntermauerung und im südlichen z. T. auch der eigentliche Treppenpfeiler. Die Eingänge befinden sich nicht einander gegenüber (s. den Plan), sondern den asymmetrisch angelegten Treppenaufgängen entsprechend in der Nordost- und Südwestecke des Innennarthex. Im oberen Stockwerk schob sich zwischen die Treppentürme die Westempore ein, von deren Aussenwand nur noch ein mittlerer und die beiden Eckpfeiler erhalten sind. Sie öffnete sich nach dem Naos zu nicht, wie Texiers Schnitt es zeigt, in einem einzigen breiten Bogen, sondern in einer von zwei Säulen getragenen dreifachen Bogenstellung.[1] Ihr Gewölbe setzte sich wohl im Anschluss an die dadurch gegebene Einteilung aus drei Kreuzgewölben zusammen. Aus solchen besteht auch dasjenige des darunter befindlichen Innennarthex, wo die zwei äusseren Gewölbfelder durch Gurtbogen, die von flachen Wandpilastern entspringen, abgesondert werden, die drei mittleren hingegen von einander nicht geschieden sind.

Die Hauptfehler Texiers, welche im vorliegenden Falle zwar nicht ganz so schwer sind wie bei der Klemenskirche von Ancyra, aber doch auch das Bild des Denkmals stark verschoben haben, betreffen alle den mittleren Gebäudeteil. Sie sind auf Rechnung der Rekonstruktion zu setzen, die von ihm ohne genügende Schärfe der Beobachtung angestellt worden ist. Erst Niemann erkannte aus dem Umstande, dass an der gut erhaltenen Ecke des südöstlichen Hauptpfeilers das obere Gurtgesims ohne Unterbrechung herumgeführt ist, sowie aus dem Fehlen eines Maueransatzes an dieser Stelle, dass die Seitenemporen, auf deren einstiges Vorhandensein die unten angebauten Pilaster und Ansatzreste von Bogen an den Hauptpfeilern und von Kreuzgewölben im Erdgeschoss[2] deutlich hinweisen, keine oberen Säulenstellungen und keine Obermauern getragen haben können, sondern nur eine Balustrade besassen. Demnach waren sie in ihrer ganzen Breite von den seitlichen Tragebogen der Kuppel überwölbt (vgl. Fig. 18), während die Darstellung Texiers eher auf eine Bedeckung durch langgestellte Tonnengewölbe oder durch Sparrendächer schliessen lässt, wenn

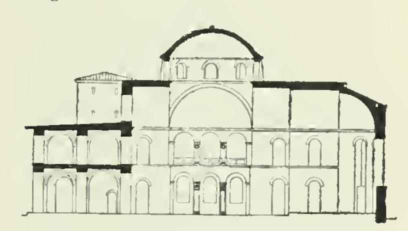


Fig. 17. Texiers Schnitt der Kirche von Deré Aghsy (a. d. «Baukunst». Lief. 10).

[1] Wie die Standspuren in Niemanns Skizzen vermuten lassen; vgl. dazu das weiter u. über die Kapitältypen Gesagte.

[2] Dass die Emporen auf solchen ruhten, wird mir ausdrücklich von Niemann bestätigt.

auch das Fehlen von Fenstern in den auf den oberen Säulenstellungen ruhenden Schildmauern auffällig erscheint. Es unterliegt jetzt keinem



Fig. 18. Ansicht der Kirche von Deré Aghsy (S.W.).

Zweifel mehr, dass die gesamte obere Architektur der Emporen von Texier frei ergänzt worden ist, um so mehr als er nach seinem ausdrücklichen Zugeständnis nicht einmal die unteren Säulen noch an ihrem Standort

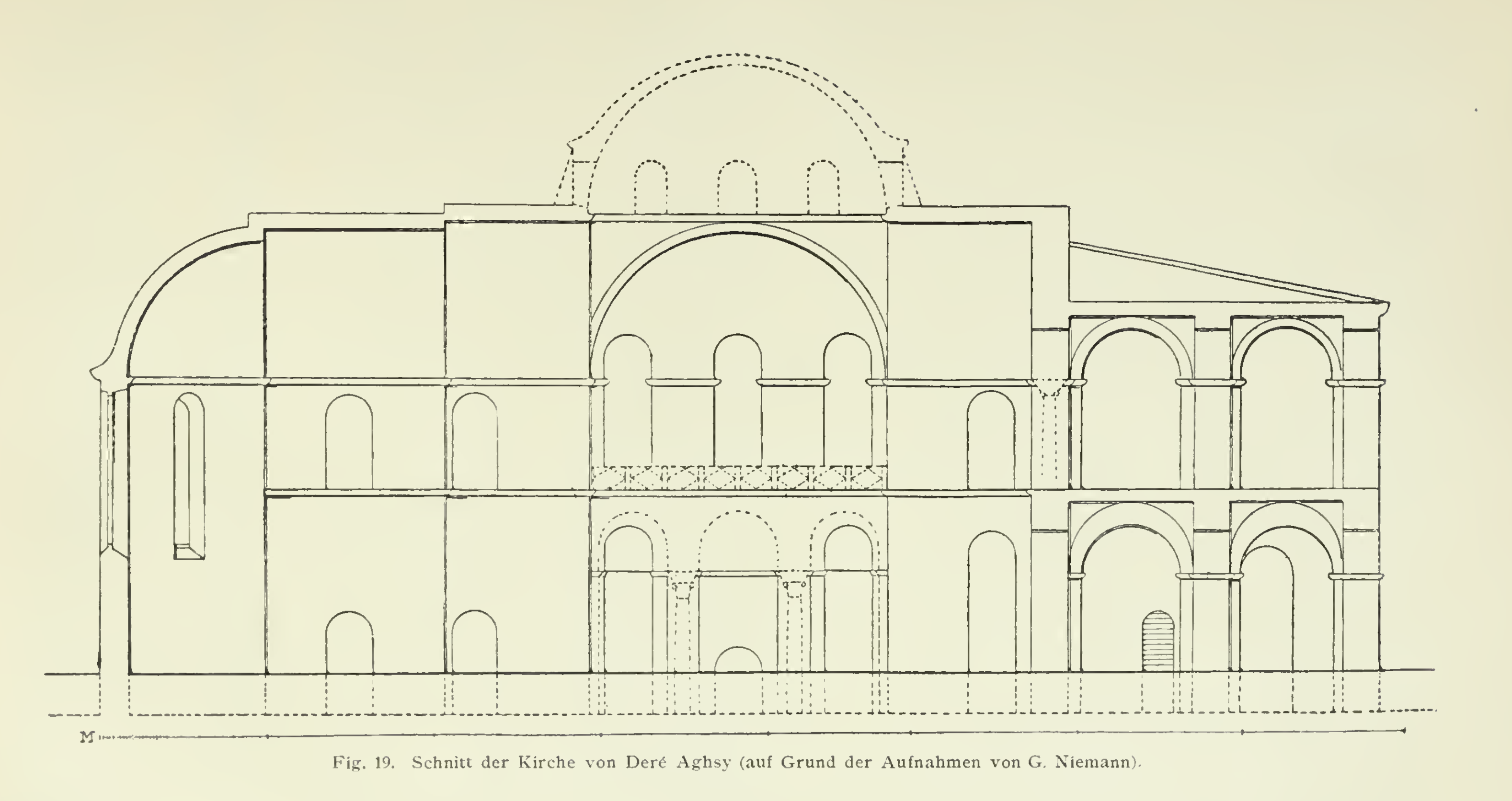


Fig. 19. Schnitt der Kirche von Deré Aghsy (auf Grund der Aufnahmen von G. Niemann).

gesehen hat,[1] wo sie durch andere Stützen bereits ersetzt waren, die heute mitsamt den Bogenstellungen bis auf die o. e. Ansatzreste ebenfalls verschwunden sind. Wohl aber will er die alten Säulen noch in der Kirche vorgefunden haben, eine Angabe, die dadurch eine gewisse Bestätigung erfährt, dass auch bei Niemanns Besuch noch eine Granitsäule von 0,45 m Durchmesser vorhanden war. Zu Texiers Zeit mögen sogar mehrere Kapitäle von zweierlei Typus erhalten gewesen sein. Die korinthischen mit ihren hohen kreuzgeschmückten Kämpfern scheinen bei ihm an die ihnen zukommenden Plätze über den Säulen der unteren Bogenstellungen verwiesen und nicht über die richtige Anzahl vermehrt zu sein. Dagegen können die kleineren jonisch-byzantinischen Kapitäle, welche Texier den von ihm vorausgesetzten oberen Säulenstellungen der Seitenemporen zuteilt, nur der dreifachen Bogenstellung der Westempore (s. S. 69) angehört haben und höchstens in zwei Exemplaren vorhanden gewesen sein. Da Texier an dieser Stelle gar keine Säulen annimmt, wäre es sehr wohl begreiflich, wenn er sich durch sie zur Annahme der Säulenstellungen (und dem zufolge auch der Obermauern über den Seitenemporen) hätte verleiten lassen. Wir brauchen ihn daher keiner willkürlichen Erfindung zu zeihen, wo vielleicht nur ein Fehlschluss vorliegt. Ein Urteil über den Stil und die chronologische Bestimmung des einen wie des anderen Kapitältypus zu gewinnen, verbietet freilich die Kleinheit seiner Abbildung, welche bei beiden nur die allgemeine gleich langlebige Grundform erkennen lässt.

Ausser der einschneidenden Berichtigung der Konstruktion des Baues, in dem wir nach Niemanns Darstellung die Höhenverhältnisse der Nebenschiffe und des Kuppelraumes vollkommen ausgeglichen sehen, bieten seine Aufnahmen noch verschiedene z. T. damit in Zusammenhang stehende Ergänzungen. So war die durchgehende Horizontalgliederung des gesamten Innenraumes nicht eine zweifache, sondern eine dreifache. Ein drittes Gesims[2] lief zuunterst in Kämpfer-

---

[1] Auch Niemann setzt hier zweifelnd, aber, wie ich glaube, mit vollem Recht, Säulen voraus. Gemauerte Pfeiler wenigstens hätten nicht so vollständig verfallen können. Gewissheit würde wohl eine Aufdeckung des alten Fussbodens bringen, der ungefähr 4 Fuss unter der jetzigen Bodenfläche liegt.

[2] Es fehlt allerdings im Altarraum und im eigentlichen Naos; vielmehr läuft es nur an den Mauern der Seitenschiffe und Nebenräume des Bema herum, bricht hingegen in der Mitte der den Hauptpfeilern vorgelegten Pilaster der Bogenstellungen ab. Löcher in diesen scheinen darauf hinzuweisen, dass hier Spannbalken eingezogen waren, an die es anstiess. Auch im innern Narthex setzt es sich fort, fehlt aber wieder im äusseren.

höhe der Säulen und der mit ihnen verbundenen Wandpilaster herum (s. Fig. 20). Im inneren Narthex dient es als Kämpfergesims der beiden mittleren Durchgänge, deren Wölbung mit dem Haupteingange der äusseren Vorhalle die gleiche Höhe hat. Der Scheitel der niedrigen östlichen Bogendurchgänge aus den Nebenschiffen in den eigentlichen Naos, sowie aus den Nebenräumen in den Hauptraum des Bema, liegt noch 1,15 m tiefer, und auch im Narthex liegen die seitlichen Eingänge unter dem Kämpfergesims. [1] Die Fenster, welche bei Texier sowohl in den Aussenwänden der Emporen wie in den Schildmauern über ihren Säulenstellungen gänzlich zu fehlen scheinen, durchbrechen in Wirklichkeit die ersteren bis zu beträchtlicher Höhe, sodass ihre etwas gestelzten Bogen erst über dem obersten Kämpfergesims ansetzen, und zwar in dreifacher Anzahl und regelmässiger Verteilung. Im unteren Geschoss giebt Niemann für die Südwand in der Mitte eine niedrige Thür an, und zu beiden Seiten ein Fenster von derselben Gestalt und noch bedeutenderer Höhe wie oben. Auf der Nordseite ist die entsprechende Wand nach seiner Bemerkung geschlossen. Zwar lässt die Skizze den einen Fensterbogen erkennen, doch ist (nach Niemann) die Vermutung ausgeschlossen, dass die beiden ersten Fenster nachträglich vermauert worden sind. Die dritte Stelle nimmt hier eine Thür ein, an die aussen ein tonnengewölbter Gang angeschlossen ist, durch den die Kirche mit einem kleinen achteckigen Kuppelbau in Verbindung steht. Ein nach Grösse und Gestalt ziemlich übereinstimmender Anbau ist auf der Südseite durch einen gleichen kurzen Korridor, dessen Mauern aber nur noch 1' hoch über der Erde erhalten sind, mit dem östlichen quadratischen Abschnitt des südlichen Nebenschiffes verbunden (s. Fig. 18). Die Achsen beider Korridore weichen ein wenig gegen Westen vom rechten Winkel ab. Die Scheitel der Tonnen und Bogeneingänge liegen 2,25 m unter dem untersten Gesims des Naos. Noch wichtiger ist, was Niemann über die nähere Beschaffenheit dieser beiden kleinen Kuppelbauten mitteilt. Sie unterscheiden sich von einander nur durch die Anordnung der acht Nischen,[2] welche in ihren (innen) kreisrunden Umfassungsmauern ausgespart sind. Im nördlichen

Fig. 20. a) Unteres und mittleres-, b) oberes Gesims der Kirche von Deré Aghsy (nach G. Niemann).

[1] Auffallend ist, dass in sämtlichen Durchgängen Thürrahmen fehlen, selbst die kleinsten Thüren sind im Rundbogen geschlossen.

[2] Texiers Plan giebt die Anbauten richtig wieder und lässt nur die für die byzantinische Periode charakteristischen dreiseitigen Apsiden vermissen, während Spratt und Forbes sich mit einer Andeutung der Innenarchitektur begnügen.

Anbau sind nämlich die den vier Himmelsrichtungen entsprechenden Nischen mit Ausnahme der östlichen im Grundriss halbrund, die dazwischenliegenden rechteckig gestaltet, im südlichen umgekehrt. Hier wie dort sind in die Mauern der vier letztgenannten Nischen und im Südanbau auch in die der Südnische Fenster oberhalb des Kämpfergesimses eingebrochen. In beiden Centralbauten ist die Ostnische als rechteckige, tonnengewölbte (2,20 m breite) Durchbrechung der Mauer (von 1,75 m) mit angefügter kleiner Apsis hergestellt und daher tiefer als alle übrigen. Aussen bildet sie einen an die Ostseite des Achtecks angeschlossenen dreiseitigen Ausbau. Eine ganz entsprechende Gestalt, aber geringere Tiefe und daher eine weniger starke Ausladung hat an dem südlichen Kuppelbau auch die Westnische. Oberhalb der stark überhöhten Nischenbogen (deren Scheitel etwa 1,35 m über der Eingangsthür liegt) erhob sich in beiden Anbauten die Kuppel, jetzt grösstenteils zerstört, aber von deutlich erkennbarer Konstruktionsweise. Sie setzte sich aus zwölf flachen Rippen und der gleichen Anzahl gerundeter Ausbuchtungen zusammen. In die letzteren waren Fenster eingeschnitten.

Nach Texiers Auffassung hätten wir es hier mit dem Baptisterium und dem Skeuophylakion der Kirche zu thun, doch spricht die nahezu übereinstimmende Einrichtung beider Räume gegen die Annahme einer verschiedenen Bestimmung derselben. Ueberdies macht die ausgebildete Altarnische auf den ersten Blick klar, dass beide einem geheiligten Zwecke dienten und von einer Verwendung des anderen Anbaues als Skeuophylakion demnach nicht die Rede sein kann. Wir werden daher eher an Martyrien zu denken haben, von denen das eine, südliche, vielleicht mehr als ein Märtyrergrab enthielt, wie die Westapsis vermuten lässt. Beim Nordanbau ist immerhin die Möglichkeit, dass er ein Baptisterium war, nicht ganz ausgeschlossen. In jedem Falle aber sind diese kleinen Centralbauten, welches auch ihre Bestimmung gewesen sein mag, für uns von grösster Bedeutung, da solche Anlagen in vielen älteren Kirchen vorzukommen pflegen,[1] in der

[1] Analogieen bieten der Jupitertempel in Spalato, die Grabkapelle der hl. Petronilla an der alten Petersbasilika in Rom u. a. und mehrere Baptisterien, für welche die Bauform der einfachen Rotunde bis zuletzt festgehalten wird; vgl. Dehio u. Bezold, a. a. O., S. 24 ff. u. Hübsch, a. a. O., T. III u. XIII. Kein Beispiel fällt später als in's IX. Jahrhundert. In Byzanz selbst besass die A. Sophia zwei achteckige Rotunden, die als Baptisterien dienten; vgl. Lethaby and Swainson, a. a. O., p. 19 u. 183, und Rep. f. K. Wiss. 1897, XX, S. 235. Doch die Anbauten der Kirche von Deré Aghsy erscheinen von allen o. a. Beispielen dadurch, dass die Kuppel in ihnen unmittelbar über den Nischen ansetzt und nicht einmal aussen ein Tambour vorhanden ist, sowie durch ihre dreiseitigen Apsiden verschieden.

jüngeren byzantinischen Architektur hingegen kaum nachzuweisen sein dürften.[1]

Für die Beurteilung der Kirche von Kassaba (Deré Aghsy) kommt endlich nicht in letzter Linie ihre Kuppel in Betracht. Leider ist dieselbe, wie die photographische Aussenansicht zeigt, bis auf die untersten Ziegelschichten herab zerstört. Trotzdem scheint es mir möglich, auf Grund der Angaben Texiers, die durch Niemann z. T. wieder berichtigt werden, über ihre einstmalige Gestalt ins Klare zu kommen. Das Kuppelgewölbe war allerdings schon zu Texiers Zeit halb zerstört, er bemerkt jedoch ausdrücklich, dass hinsichtlich ihrer ursprünglichen Beschaffenheit kein Zweifel übrig bleibe. Bis zu einem gewissen Grade werden wir seiner Darstellung daher, so weit es ihr nicht an innerer Wahrscheinlichkeit mangelt und soweit sie nicht mit den erhaltenen spärlichen Resten in Widerspruch steht, Glauben schenken dürfen. Besonders gilt das von einer charakteristischen Einzelheit, die schwerlich ganz frei erfunden sein kann. Die Kuppel weist in Texiers Wiedergabe an ihrer Aussenseite zwischen den Fenstern, deren Zahl nach seinem Schnitt ihrer Seitenzahl entsprechend auf acht angenommen werden muss, in Wirklichkeit aber wahrscheinlich grösser war (wie bei Agios Nikolaos in Myra), abgeschrägte Strebepfeiler auf. Diese stellen aber eine der altbyzantinischen Architektur eigentümliche Form der Widerlager des Kuppelgewölbes dar, für die die Agia Sophia das klassische Beispiel bietet, und sprechen entschieden gegen das Vorhandensein jeder Ueberhöhung auf der Innenseite. Wenn Texier auch hier einen ziemlich hohen Tambour voraussetzt, so berechtigen uns die bei der Klemenskirche gemachten Erfahrungen (s. S. 56 ff.), seinen Aufnahmen in diesem Punkte ein starkes Misstrauen entgegenzubringen. In der That scheinen wohl auch die geringen erhaltenen Ansatzreste des Gewölbes noch die reine Halbkugelform der Kuppel zu bestätigen, da Niemann diese in seiner Skizze in solcher Gestalt ergänzt.[2] Dicht unterhalb derselben vermerkt er Spuren eines steinernen Gesimses, das über den Zwickeln und den Scheiteln der Tragebogen rings herumlief. Vermutlich setzte das

---

[1] Grabkapellen pflegte man im späteren byzantinischen Mittelalter als Paraklissia im Schema der Kirchenbauten bei kleineren Abmessungen anzulegen, wie z. B. an der Kachrije- oder Fethije-djami in Konstantinopel; vgl. Pulgher, Égl. anc. de C-ple, pl. XXVII, p. 31 und Σιδηρίδης, ὁ ἐν Κ-πόλει Ἑλληνικὸς φιλολογικὸς Σύλλογος; παράρτημα τοῦ κ-κβ τόμου. 1892, S. 32 (mit Taf.).

[2] Dass die Annahme eines Tambours wenig Wahrscheinlichkeit hat, wird mir von N. auch brieflich bestätigt. Von einem zweiten Gesims in der Kuppel kann demnach wie bei der Klemenskirche keine Rede sein (s. S. 57).

Kuppelgewölbe erst in einem gewissen Abstande dahinter an und griff etwas über das centrale Quadrat über, wie das im Grundriss von Spratt und Forbes angedeutet und in altbyzantinischer Zeit üblich ist. Darnach zu schliessen, hat Texier wohl den Kuppeldurchmesser (mit 8,60 m) etwas zu klein angegeben, beträgt doch schon die Spannweite des östlichen und westlichen Hauptbogens (nach Niemann) 8,68 m.

So ausgesprochen altertümlichen Besonderheiten, wie sie die achteckigen Anbauten und allem Anschein nach auch die Kuppel bieten, steht kein einziges Element gegenüber, das für eine Entstehung des Denkmals im II. Jahrtausend sprechen könnte. Für eine genauere Zeitbestimmung reicht aber auch unsere jetzige, durch Niemanns Aufnahmen geklärte Anschauung von demselben um so weniger aus, als noch nicht einmal die zeitliche Stellung des gesamten Bautypus, dem die Kirche angehört, enger umgrenzt ist. Leider fehlen uns für sie zugleich mit dem Namen auch alle geschichtlichen oder sonstigen äusseren Zeugnisse. In dieser Hinsicht kann höchstens als allgemeine Voraussetzung ausgesprochen werden, dass bei der Frage nach ihrer Erbauungszeit die gleichen Erwägungen über die Gunst oder Ungunst der wechselnden Zeitverhältnisse in dem Territorium mitsprechen, die auch bei der Zeitbestimmung der zweiten lykischen Kirche unseres Typus in Betracht zu ziehen sind.

4. Agios Nikolaos in Myra.

Der Bau, auf den wir nunmehr unser Augenmerk zu richten haben, ist uns ausschliesslich aus den Aufnahmen Texiers unter dem Namen der Kirche des heiligen Nikolaos zu Myra bekannt.[1] In neuerer Zeit ist er leider noch nicht genauer untersucht worden. Doch werden wir uns bei der Beurteilung von Texiers Darstellung von den soeben gemachten Erfahrungen leiten lassen und ihm darnach im grossen ganzen und besonders in Hinsicht der Verschiedenheiten, welche nach ihm zwischen dieser und der Kirche von Deré Aghsy bestehen, vertrauen dürfen. Die Nikolaoskirche (s. Fig. 21 u. 22) weicht in mehrfacher Beziehung von jener sowie den beiden vorher betrachteten Baudenkmälern ab und nähert sich in einem Punkte am meisten der Kirche von Nicäa: auch hier fehlen die Seitenemporen. Ihr Nicht-

[1] Texier, a. a. O., III, pl. 222, p. 205 u. 238 und Texier and Pullan, Byz. Archit. pl. VIII, p. 168 ss. Darnach wiederholt bei Salzenberg, a. a. O., Taf. XXXIX, S. 123 (Text in-4^{0}) und z. T. bei Hübsch, a. a. O., Taf. V, 11 u. 12 (Rekonstruktion), S. 81, sowie noch öfter.

vorhandensein wird zwar von Texier nur stillschweigend bestätigt, geht aber aus seiner Zeichnung mit voller Deutlichkeit hervor. Zwischen den grossen Rundbogenfenstern der Schildmauern des nördlichen (und südlichen) Tragebogens, die zweifellos über den Emporendächern liegen, und den etwas niedriger befindlichen kleinen rundbogigen Durchbrechungen derselben Wände bleibt kein ausreichender Zwischenraum für die erforderliche Höhenentwicklung eines noch so gedrückten Katichumenion übrig. Ueberdies können die letzteren schon ihrer Kleinheit wegen nicht als Bogenstellungen von Emporen aufgefasst werden. Wenn es nicht einfache Blendnischen sind, so lassen sich darin nur dicht über dem Gewölbe (bezw. Gebälk) der Nebenschiffe ausgesparte Fenster erkennen (s. Fig. 22), deren Kleinheit freilich auch dann auffällig bleibt. Mit dem Fehlen der Emporen hängt es offenbar auch zusammen, dass die horizontale Gliederung hier wie in Nicäa sich auf eine Zweiteilung durch ein einziges umlaufendes Gesims beschränkt. Ganz eigenartig aber ist in der Nikolaoskirche die Behandlung der Zwischenstützen, welche als aufgemauerte Pfeiler in Ziegelschichtung ausgeführt sind. Immerhin ist hier an den Pfeiler zu erinnern, der in der Agia Sophia von Saloniki zwischen die beiden Säulen eingeschoben ist.

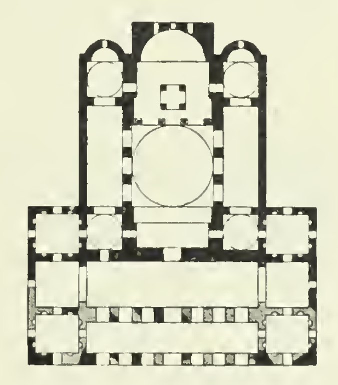


Fig. 21. Texiers Plan der Nikolaoskirche (a. d. «Baukunst». Lief. 10).

Durch eine auffallend reiche Entwicklung zeichnen sich in Myra die flügelartigen Anbauten der Vorderseite des Gebäudes aus. Statt eines an den Aussen- (wie in Ancyra) oder Innennarthex (wie in Deré Aghsy und Nicäa) angeschlossenen Paares haben wir hier ihrer drei auf jeder Seite. Allerdings beruht ihre Wiedergabe bei Texier z. T. auf Rekonstruktion, da diese Gebäudeteile damals fast ganz unter Schutt und Trümmern verborgen waren (s. Fig. 22), aus denen nur einzelne (von T. dunkler bezeichnete) Mauerstücke hervortraten. Ueberhaupt befand sich die Kirche in starkem Verfall.[1]

[1] Aus den kurzen brieflichen Angaben über das Denkmal, die mir R. Heberdey von seinem Besuch Myras im J. 1894 mitzuteilen die Liebenswürdigkeit hatte, geht hervor, dass die Kirche jetzt ganz in der Erde steckt und dass über ihr eine spätere Kapelle und ein Kloster erbaut sind. Die zu Texiers Zeit von russischer Seite geplante Restauration ist nach Angabe des Popen von der türkischen Regierung alsbald sistirt worden. Davon zeugten auch einige im Hofe herumliegende marmorne Architekturstücke. Im übrigen wusste H. sich nur zu erinnern, dass der alte Bau innen einen hellen Stuckbewurf besass. Alles das lässt immerhin schliessen, dass er noch leidlich gut erhalten ist.

Die Kuppel, welche zur Hälfte zerstört war, hatte in ihrem ursprünglichen Zustande schwerlich genau die von Texier angenommene, ziemlich stark überhöhte Gestalt. Die Ungenauigkeit seiner Darstellung geht schon daraus hervor, dass sie nicht einmal seiner eigenen Angabe entspricht, nach der die Kuppel zwölf Fenster besass.[1] Da aber zweifellos (und auch in Texiers Zeichnung) jedem Fenster eine Seite des äusseren (fiktiven) Tambours entsprach, so würde sich daraus die gleiche zwölfeckige Gestalt des letzteren wie in Nicäa ergeben, was jene Angabe noch glaubwürdiger macht. Wir haben damit Grund zur Annahme, dass an beiden Bauten die Kuppel von ziemlich ähnlicher Beschaffenheit war, wenn wir von der verschiedenen Fensterzahl absehen. Darnach zu urteilen aber, dürfte sie auch in der Metropolis von Myra höchstens eine unbedeutend gestelzte Krümmung besessen haben, dagegen keine merkliche Ueberhöhung und kein oberes Gesims.

Die auffallendste Besonderheit der Nikolaoskirche bildet der rechtwinklige äussere Abschluss ihrer Hauptapsis. Er entspricht so wenig den sonst üblichen Formen der byzantinischen Architektur, dass Salzenberg an der Richtigkeit der Thatsache zweifeln zu müssen glaubte. Heute erscheint jedoch Texiers Darstellung gerade in diesem Punkte durchaus glaubwürdig, da seither eine ganze Anzahl altchristlicher Kirchen bekannt geworden ist, an denen das Presbyterium eine ähnliche Aussenansicht aufweist. Und zwar treffen wir dieselben ausser in Syrien[2] insgesamt in den benachbarten Landschaften des südlichen und südwestlichen Kleinasien an. Es sind das die Basiliken von Koja-Kalessi in Pisidien aus dem V. Jahrhundert[3] und von Adalia in Pamphylien (VI.—VII. Jahrhundert),[4] von denen die letztere der Nikolaoskirche



Fig. 22. Texiers Schnitt der Nikolaoskirche (a. d. «Baukunst», Lief. 10).

[1] Texier and Pullan, a. a. O., p. 169.

[2] In den Basiliken von Kerbet Hâss, El-Barah, Ruweha, Deir-Seta, Kalat-Seman; vgl. de Vogüé, Syrie centrale, II, pl. 59, 60, 68, 116, 149. Hier handelt es sich freilich immer um den geraden Abschluss des gesamten Bema, der nach der starken Vermehrung der Beispiele namentlich durch die afrikanischen Ausgrabungen als ein weitverbreiteter Typus angesehen werden muss; vgl. Kraus, Gesch. der christlichen K. I, S. 337. Er ist auch in Italien durch die Basiliken von Grado a. d. VI. und S. M. in Cosmedin a. d. VIII. Jahrh. vertreten; Cattaneo, a. a. O., p. 52 u. 145.

[3] Headlam, Ecclesiastical sites in Isauria and Pisidia. Journ. of hell. Stud., Suppl. Papers, II, pl. I A.

[4] Lanckoronski, Die Städte Pamphyliens und Pisidiens, Taf. X, XI, S.27. Die Kapitäle weisen in die Justinianische Epoche. Das Langhaus scheint stark umgebaut zu sein, das Bema jedoch nicht.

dadurch am allernächsten kommt, dass auch bei ihr die Hauptapsis allein als rechteckiger Ausbau hervorspringt. Ausserdem ist der gleiche äussere Abschluss des gesamten Bema an einer fast gänzlich zerstörten Kuppelkirche in Ephesus nachgewiesen, die wir an letzter Stelle den Bauten unseres Typus anzureihen haben.[1] Wenn es auch darnach den Anschein gewinnt, als wäre eine solche Gestaltung der Aussenseite der Apsis im Gebiet des südwestlichen Kleinasien ziemlich weit gangbar gewesen, so dürfen wir doch darin im Hinblick auf die o. a. annähernd datierbaren Beispiele ein Merkmal höherer Altertümlichkeit erblicken.

Einen wertvollen Fingerzeig könnte für die Zeitbestimmung bei der Nikolaoskirche das Ornament des umlaufenden Karnieses abgeben, wenn nur Texiers Zeichnung den stilistischen Charakter deutlicher wiedergäbe. Seiner glatten Zeichenweise verdankt es wohl hauptsächlich das antikisierende Aussehen, das Salzenberg daran hervorhebt. Im Grunde trägt seine Zusammenstellung aus Blättern, die schon völlig mit dem Stil in eins verwachsen sind, durchaus byzantinischen Charakter.[2] Auch haben diese Blätter nur noch eine entfernte Aehnlichkeit mit dem antiken Akanthus, sie erinnern vielmehr durch ihre flaue Behandlung und ihren hahnenkammartigen Schnitt an die Blattranken einer von Strzygowski dem VII—VIII. Jahrhundert zugewiesenen Gruppe byzantinischer Reliefs,[3] wenngleich sie nur stellenweise die für diese Arbeiten charakteristische Auszackung des äusseren Blattumrisses zeigen. Die Ranke der Nikolaoskirche lässt sich am ehesten als eine schematisierende Fortbildung des altbyzantinischen Akanthusgerankes[4] verstehen. Die aus den Blättern hervorkommenden Pinienzapfen aber sind so wenig wie die kleineren epheuartigen Blättchen, mit denen sie abwechseln, oder die hier und da eingeschobenen Vögel ausschliesslich antike Elemente. Solche Motive halten sich vielmehr ziemlich lange im ererbten Formenschatze der byzantinischen Ornamentik.[5] Zu betonen ist aber die völlige Verschiedenheit des archi-

---

[1] s. die u. a. Litteratur.

[2] Vgl. Riegl, Stilfragen, S. 278 u. 282. Auch dass neue Blätter von den Blattspitzen der ersten entspringen, fällt in diese Entwicklung.

[3] Strzygowski, Das Berliner Mosesrelief. Jahrb. des kgl. Preuss. K. Samml. 1893, XIV, S. 70 ff.

[4] Vgl. besonders die Akanthusranke auf dem Architrav der Studiosbasilika in K-pel; Salzenberg, a. a. O. Taf. II, 1.

[5] Ausser rein byzantinischen Arbeiten sind hier auch die byzantinisierenden des VIII.—IX. Jahrh. in Italien heranzuziehen. Pinienzapfen und Vögel bietet das Fragment eines Ciboriumbogens in Grado, die ersteren allein eine in die Fassade der alten kleinen Kathedrale von Athen eingelassene Platte; vgl. Cattaneo, a. a. O.

tektonischen Ornaments der Nikolaoskirche von dem der jüngeren byzantinischen Kunst sowohl des IX. wie auch des X. und XI. Jahrhunderts,[1] was uns in der Annahme einer erheblich früheren Entstehung des Baues nur bestärken kann.

Wenn wir eine Reihe historischer und hagiographischer Nachrichten auf die in Rede stehende Kirche beziehen dürfen, so erscheint deren Bestehen nicht nur im IX., sondern sogar schon im VIII. Jahrhundert bezeugt. In allen diesen Erwähnungen handelt es sich um das berühmte Heiligtum, welches das Grab des heiligen Nikolaos barg, eine Wallfahrtsstätte für alle Kranken an Körper und Geist, die dort durch das dem Grabe entfliessende wunderwirkende Oel Genesung suchten.[2] Nach dem Grabe fahndeten im Jahre 792 die von Harun al Raschid gegen die kleinasiatische Südküste von Cypern ausgesandten Kriegsschaaren, angeblich erfolglos und nicht ungestraft.[3] Jedenfalls dürfen wir daraus schliessen, dass das Heiligtum der Zerstörung entging. Denn bei dem regen Interesse, das im IX. und X. Jahrhundert für den Kult des Heiligen herrscht, dessen Ruf damals bis in den Westen dringt und dessen Leben im IX. Jahrhundert vom Patriarchen Methodios und im X. vom Metaphrasten geschrieben wird,[4] müssten wir erwarten, von einem Neubau zu hören, wenn ein solcher stattgefunden hätte. Eine spätere Erwähnung seiner Kirche aus dem XI. Jahr-

---

p. 241 u. 73. Vögel finden sich auch in der Akanthusranke der Studiosbasilika und neben schematisiertem Akanthusblattwerk auf einer zu den Resten eines altbyzantinischen Klosterbaus gehörigen Platte auf der Prinzeninsel Antigoni, ebenso aber auch noch an einem Architrav des X. Jahrh. im Museum von Athen (vom Templon d. zerstörten Klosters des Prodromos Kynegos am Hymettos); vgl. Salzenberg, a. a. O.; Albert, Die Prinzeninsel Antigoni u. der Aidosberg. Mittlg. des d. Exkursionsklubs in K-pel. Heft III; Strzygowski, Δελτίον τῆς ἱστ.καὶ ἐθνολ. ἑταιρίας, 1890, S. 123, Taf. A.

[1] Vgl. Strzygowski, a. a. O. zum Ornament des X. Jahrh., sowie Byz. Zeitschr. 1894, III, S. 11, Taf. II zu dem des IX. Jahrh. Für das Ornament des XI. Jahrh. bedarf es keiner besonderen Belege.

[2] Das Wunder der Myroblesie wird zuerst in einem Kanon des Theod. Studita († 826) gepriesen; vgl. Pitra, Anal. sacra I, p. 355. Doch enthält schon des Andreas von Kreta († 720) Or. in S. Nicolaum (Migne, Patr. gr. t. XLVII, p. 1205) die Anspielung auf seine Heilthätigkeit: μαστίγων τε νοσοποιῶν κτλ. (ῥυστείημεν). Als der hochangesehene Hl. u. Wunderthäter erscheint Nikolaos dann bereits in der Erzählung von dem Traumgesicht des Diakons in den Akten des II. Nicänums; vgl. Mansi, Coll. concil. XIII, p. 33.

[3] Theoph, I, p. 750 (Bonn) berichtet darüber: ἐλθὼν γὰρ (nämlich Chumeid) εἰς τὰ Μῦρα καὶ τὴν ἱερὰν αὐτοῦ συντρῖψαι πειραθεὶς λάρνακα ἄλλην ἀντ' ἐκείνης πλησίον αὐτῆς κατέκλασεν, αὐτίκα τε πολλὴ ἀνέμων καὶ θαλαττίων κυμάτων, βροντῶν τε καὶ ἀστραπῶν ἀνωμαλία τὸν στόλον κατέλαβεν.

[4] N. C. Falconius, S. Conf. pont. etc. Nicolai Acta primigenia. Neapoli 1751, p. 15 ss.

hundert spricht nur von den Weihegaben, die ihr durch den Domestikos Johannes, den Bruder Michaels VI., aus Anlass seiner Heilung dargebracht wurden, und gedenkt lediglich der Neubefestigung[1] des arg gefährdeten Platzes. Die chronologischen Anhaltspunkte scheinen also mit den Ergebnissen unserer Untersuchung wohl vereinbar. Einige Schwierigkeiten bietet dagegen auf den ersten Blick der Versuch, die in den verschiedenen Akten des Heiligen[2] und in den eingehenden Berichten über die Entführung seines Leichnams im Jahre 1087 nach Bari[3] enthaltenen Angaben über die Lage des Heiligtums unter einander und mit der Oertlichkeit unserer Kirche in Einklang zu bringen.

[1] Cedrenus II, p. 512 (Bonn). Die hier erwähnte Befestigung scheint noch Texier vorgefunden zu haben vgl.; a. a. O. p. 208; Texier and Pullan, a. a. O., p. 169. Er hielt sie für die Mauern der byzantinischen Stadt.

[2] Die Tradition über den hl. Nikolaos ist sehr verworren und nimmt schon früh einen ganz legendenhaften Charakter an; vgl. die Litt. bei Ehrhardt in Krumbachers Byz. Litt. G.², S. 165 u. Bibl. hagiogr. gr. ed. socii Bollandj. Brüssel 1895, s. v. Nach den ältesten von Falconius aus einem Cod. Vat. hervorgezogenen Akten lebte er 480—551 und war Abt des Zionklosters in Pharroa, das von seinem gleichnamigen Oheim gegründet war, und später Bischof von Pinara; a. a. O., p. 5 u. 8. Sein Grab wird in der (ersten) Kirche des Klosters im r. Gynaikeion vorausgesetzt; a. a. O., p. 9. Erst die nach Falconius, a. a. O., p. 15 auch in Lykien im VII. Jh. entstandenen jüngeren Akten und die Vita des Patr. Methodios (Archimandriten Michael) a. d. IX. Jahrh. machen den Hl. in Verwechslung mit einem anderen Nikolaos zum Bischof (bezw. Metropoliten) von Myra und lassen ihn unter Konstantin d. Gr. leben; a. a. O., p. 16 u. 24. Ebenso Hrab. Maurus, bei dem sich im Abendlande die erste Kunde von ihm zeigt, zu deren rascher Verbreitung nach dem II. Nicänum die Uebersetzung der Vita des Methodios durch den Diakon Johannes viel beitrug; vgl. a. a. O., p. 110. Alle älteren Quellen verarbeitete im X. Jahrh. der Metaphrast, die verschiedenen Angaben untereinander vermengend; vgl. a. a. O., p. 15. Er erst weiss vom Leiden des Hl. unter Diocletian und seiner Anteilnahme am I. Nicänum zu berichten; a. a. O., p. 58.

[3] Vgl. die Berichte bei Falconius, a. a. O., p. 66 u. 131 u. Texier and Pullan, a. a. O., p. 169. Der Erzählung liegen unzweifelhaft wirkliche Vorgänge zu Grunde, wenngleich sie durch wundergläubige Zusätze ausgeschmückt ist. Verrät sich doch in ihr eine richtige Ortskenntnis. Darnach befand sich das Grab in der von Myra eine Meile entfernten Kirche des Zionklosters, was mit der Lokalität von Agios Nikolaos zusammenstimmt. Der Annahme, dass Pharroa, dessen Lage unbestimmt ist, hier zu suchen sei, steht nichts im Wege, ja man kann sich ihr kaum entziehen. Die Erzählung der Akten selbst deutet auf einen benachbarten Ort hin; vgl. a. a. O., p. 1 ff. Die selbständige Stellung des Klosters spricht sich auch in der einer näheren Ortsangabe entbehrenden Unterschrift des Στρατήγιος μοναχὸς τῆς ἁγίας Σιὼν unter der IV. Actio des II. Nicänums aus; vgl. Mansi, Coll. concil. XIII, p. 152. Dasselbe Heiligtum galt später als Metropolis; vgl. o. A. 1. Indem er die Angabe der echten Akten, in denen die Irenenkirche in Myra als solche bezeichnet wird, mit der allgemeinen Tradition, welche die Grabkirche des Nikolaos als Metropolis ansah, auszugleichen suchte, ist Falconius, a. a. O., p. 15 wohl auf die Vermutung gekommen, dass die Gebeine des Hl. aus Pharroa, dessen Lage er verkannte, noch im VI. Jahrh. dorthin übertragen worden seien. Dafür bietet aber nicht einmal die ganz allgemein gehaltene Nachricht des Metaphrasten, der offenbar dabei die ursprüngliche Bestattung im Auge hat, „τῷ ἐν Μύροις ἐναπετέθη ναῷ“ einen Anhalt; a. a. O., p. 107.

Aber die unzweideutigen Zeugnisse versetzen doch übereinstimmend die Zionkirche und das dazu gehörige Kloster, in das der heilige Nikolaos schon in seiner Jugendzeit eingetreten war und in dem er seine letzte Ruhestätte gefunden hatte, nicht in die Stadt Myra selbst, sondern nur in ihre nächste Umgebung. Und dem entspricht sowohl die wirkliche Entfernung von dem letzteren (gegen 2 km)[1] wie auch der Umstand, dass sich bei dem Bau, dessen Kenntnis wir Texier verdanken und der seitdem noch grösserer Zerstörung anheimgefallen zu sein scheint, ein damals noch fortbestehendes Kloster befand.[2] Die Lokaltradition verdient daher volles Vertrauen, und es ergiebt sich die Wahrscheinlichkeit, dass die Nikolaoskirche spätestens im VIII. Jahrhundert,[3] vielleicht schon im VII. erbaut worden ist, wie das wohl noch besser zu den oben beobachteten altertümlichen Einzelheiten des Denkmals passen würde. Das erlaubt uns möglicherweise noch den weiteren Rückschluss, dass die verwandte Kirche von Deré Asghy in der gleichen Periode eines allgemeinen örtlichen Aufschwunges noch vor dem sarazenischen Angriff am Ende des VIII. Jahrhunderts entstanden sein mag, jedenfalls aber vor der ständigen Bedrohung des Gebiets seit dem XI. Jahrhundert.[4]

5. Die Doppelkirche in Ephesus.

Mit den vorher betrachteten vier Baudenkmälern, die uns in mehr oder weniger vollkommener Erhaltung bewahrt geblieben sind, ist augenscheinlich noch nicht einmal die Gesamtheit der nachweisbaren Beispiele unseres Bautypus erschöpft. Es schliesst sich ihnen, wenn nicht alle Anzeichen trügen, noch eine ungleich stärker ver-

---

[1] Vgl. die Karte bei Benndorf und Niemann, a. a. O.

[2] Texier and Pullan, a. a. O., p. 169. Es zählte allerdings nur einige Mönche, die nichts über die spätere Vergangenheit des Heiligtums auszusagen wussten.

[3] Vor dem Erblühen des Reliquienkults im VI.—VII. Jahrh. und der damit wahrscheinlich in Zusammenhang stehenden Errichtung eines so bedeutenden Baues in Myra hat es an anderen Orten schwerlich Kirchen des Hl. gegeben. Die von Justinian im Wlachernenviertel gegründete Nikolaoskirche (Prokop, de aed. I, p. 193) ist von Kondakow, Byz. Kirchen u. a. Denkm. K-pels, S. 43 u. a. mit Unrecht auf ihn bezogen worden. Sie war vielmehr, wie schon Falconius, a. a. O., p. 26 mit Recht geschlossen hat, dem gleichnamigen Märtyrer von Sebaste und —, was den Beweis dafür ergiebt, — dessen Gefährten Priscus geweiht.

[4] Die Angabe der Narratio de S. Nicolai ep. Myrensis translatione in der vom venetianischen Patricius Leonardus Justinianus verf. Vita bei Surius, Vitae Sanctorum. Aug. Taur. 1880, p. 185, § 9 besagt: «Incolis Myrei castri, quod non longius milliario uno ab eadem ecclesia in monticulo aliquo situm est.» Stadt und Kloster waren wegen der beständigen Seldschukengefahr damals fast verlassen.

fallene Kirche an. Mit Recht ist schon von Hübsch eine ähnliche Anlage in dem Vorderbau der merkwürdigen altbyzantinischen Doppelkirche zu Ephesus vermutet worden.[1] Dieser war einer Basilika vorgebaut, von der noch Reste der schwachen Seitenmauern und ein paar Säulenbasen übrig geblieben sind. Dass aber der vordere Teil des Ganzen eine Kuppelkirche darstellte, verraten die im Quadrat angeordneten vier Hauptpfeiler in ihren zwar nicht mehr bedeutenden, aber doch unverkennbaren Resten.[2] Nach Westen zu war ihnen ein weiteres mit Mauerteilen gebundenes Pfeilerpaar entgegengestellt, ostwärts in der Breite des Mittelschiffes der Basilika eine Apsis mit schmalen, rechteckigen Nebenräumen angelegt, sodass zu beiden Seiten noch Durchgänge in die Basilika vorbeiführten. Die Aussenmauern, von denen nichts mehr über dem Erdboden stehen geblieben ist, lagen, wie der Augenschein lehrt, in einer Flucht mit den Längsmauern der letzteren. Ferner lassen die auf den einander zugewandten Seiten der Hauptpfeiler noch in ihren Ansätzen erhaltenen Pilaster keine andere Erklärung zu, als dass sich zwischen ihnen auf beiden Langseiten des Kuppelraumes eine dreifache Bogenstellung befand, der je zwei Säulen als Zwischenstützen dienten, wenngleich sich über die nähere Beschaffenheit der dadurch abgesonderten Nebenschiffe, sowie über die Frage, ob Emporen vorhanden waren, keinerlei Vermutung äussern lässt. Auch bleibt es zweifelhaft, ob die Nebenräume des Bema Apsiden besassen.[3] Sein geradliniger äusserer Abschluss hingegen erscheint hier völlig gesichert. Und noch auffallender ist das Breitenverhältnis desselben zur eigentlichen Kirche, hinter deren Breite es beträchtlich zurückbleibt. Wie sich in der ersteren

---

[1] Hübsch, a. a. O., Taf. XXXI, 8—11, S. 81; Choisy, a. a. O. p. 158, dessen Darstellung etwas abweicht; Lethaby and Swainson, a. a. O. p. 202.

[2] Wenn Hübsch, a. a. O., es offen liess, ob das Mittelschiff nicht mit Kreuzgewölben eingedeckt war, so wurde er dabei zu sehr von abendländischen Vorstellungen geleitet. Kragsteine als Träger der erforderlichen Gurtbogen anzunehmen, entspricht keinem in der altbyzantinischen Architektur für wichtigere konstruktive Zwecke gebräuchlichen Verfahren. Auch fehlt ein genügender Anhalt, um hier das System der Konstantinsbasilika vorauszusetzen. Choisy, der Hübsch zu folgen scheint, bringt dafür ebensowenig Ueberzeugendes vor und hält die Kirche ohne zwingenden Grund für vorjustinianisch, obwohl er selbst an ihr die byzantinische Bautechnik feststellt. Für deren Herkunft aus Kleinasien beweist sie daher nichts, unbeschadet der Richtigkeit dieser Anschauung. Ihre Nebenschiffe können ebensowohl mit Tonnen- wie mit Kreuzgewölben eingedeckt gewesen sein.

[3] Choisy, a. a. O. und Lethaby and Swainson, a. a. O. bieten sie, während bei Hübsch, a. a. O. die Apsiden fehlen. Auf ihre Angaben muss ich mich im wesentlichen stützen, da ich mir leider bei einem Besuch von Ephesus im J. 1898 noch in Verkennung der wahren kunstgeschichtlichen Stellung des Denkmals keine genaueren Aufzeichnungen gemacht habe.

Beziehung Uebereinstimmung mit der Nikolaoskirche zeigt, so finden wir diese eigenartige Zusammenziehung des Bema an dem hervorragendsten Denkmal unserer Baugruppe wieder. Auch bei der Agia Sophia von Saloniki wird es an Breite vom Hauptkörper des Gebäudes, wenngleich nicht in so bedeutendem Masse, übertroffen (s. Fig. 8), ein Umstand, den wir für die Beurteilung der allgemeinen Entwicklung des zu Grunde liegenden Bautypus im Auge behalten müssen.

6. Vergleichende Charakteristik des Bautypus.

Wie durch allen Wechsel der konstruktiven Systeme im Abendlande die kreuzförmige Basilika die allgemeine Grundlage des Kirchenbaues bleibt, so geht auch durch die byzantinische Architekturentwicklung ein früh festgestelltes Planschema, das durch die Formel: Narthex, Naos, Bema ausgedrückt ist, hindurch, auf Grund desselben aber haben eine Reihe verschiedener konstruktiver Bautypen einander in der Zeitfolge abgelöst. Das Treibende in der Umgestaltung der Konstruktion war hier wie dort das Streben nach einheitlicherer Raumgestaltung, das Bedingende die Technik des Gewölbebaues, dessen Hauptschwierigkeit in der Aufhebung des Seitenschubs der Gewölbe lag. Zur Erreichung ihres Zieles hat die byzantinische Baukunst bekanntlich ein dem abendländischen entgegengesetztes System ausgebildet, indem sie sämtliche Spannungen im Innern des Gebäudes auszugleichen suchte und die Umfassungsmauern an den Druckpunkten nicht durch äussere, sondern durch innere Widerlager verstärkte.[1] Vor allem nach der Art, wie die über dem Naos errichtete Hauptkuppel mit dem übrigen Bau in Zusammenhang gebracht wird, lassen sich in der griechischen Kirchenarchitektur die Bautypen scheiden. Die Forschung der letzten beiden Jahrzehnte hat die Feststellung solcher Haupttypen beträchtlich gefördert, — der gesamten hier vereinigten Baugruppe aber hat sie noch nicht die Bedeutung eines geschlossenen Typus zuerkannt, obwohl die oben gegebene Zusammenstellung der Denkmäler nicht völlig neu ist. Die beiden lykischen Kirchen und die Klemenskirche von Ancyra haben schon Texier und Salzenberg als eng zusammengehörig betrachtet.[2] Auch die nahe Verwandtschaft aller drei Bauwerke mit der Agia Sophia von Saloniki ist ihnen nicht entgangen

---

[1] Vgl. zu diesem konstruktiven Prinzip Choisy, a. a. O., p. 124.

[2] Texier, Descr. de l'Asie Min. III, p. 202; Salzenberg, a. a. O., S. 133 (Text in-4⁰). Die Kirche von Ephesus hat Hübsch, a. a. O. zuerst hinzugezogen.

und seitdem wiederholt ausgesprochen worden.[1] Als ein weiteres Glied schliesst sich jetzt die Koimesiskirche von Nicäa der Reihe an, wie sich aus einer zusammenfassenden Charakteristik des allgemeinen Bauschemas, das in den einzelnen Denkmälern eine nur wenig verschiedene Ausgestaltung erfahren hat, leicht ergeben wird. Zugleich bietet sich hier die beste Gelegenheit, die ursprüngliche Gestalt einzelner Gebäudeteile, die in ihr nicht mehr unverändert erhalten sind, durch Vergleichung mit den verwandten Denkmälern mit grösserer Sicherheit zu bestimmen. Die weitere Aufgabe, innerhalb des Gesamttypus eine Entwicklung nachzuweisen und daraus Folgerungen zu ziehen, erfordert bereits ein Hinübergreifen auf andere Bautypen und fällt daher in den Rahmen des nächsten Kapitels.

Bei einer solchen vergleichenden Betrachtung haben wir in erster Reihe den Kern des Gebäudes ins Auge zu fassen, der für die Konstruktion und Disposition jeder byzantinischen Kirche von massgebender Bedeutung ist. Die Kuppelträger haben in allen uns beschäftigenden Denkmälern die Gestalt massiver Mauerpfeiler von quadratischem oder oblongem Durchschnitt. Das Unterscheidende den Kirchen des zweiten Jahrtausends gegenüber, in denen wir Kuppelpfeiler antreffen, liegt in der Art ihrer Aufstellung. Sie sind nicht wie dort, gleichsam als Ersatz der später weitaus häufiger gebräuchlichen Säulen, freistehend angeordnet, sondern durchgängig mit den Seitenmauern des Altarraumes im Osten sowie mit der Westwand des Naos (bezw. den ihr vorgelegten Gegenpfeilern) gebunden oder geradezu verschmolzen. In der Mehrzahl der Denkmäler wird allerdings diese ganze zusammenhängende Mauermasse in beiden Geschossen von schmalen und nicht allzu hohen Bogen durchbrochen (in der Nikolaoskirche nur an der Westseite und im Erdgeschoss). Dennoch ist der vorherrschende Eindruck überall und nicht nur in Nicäa und Ancyra, wo jeder Durchlass fehlt, der des festen Zusammenschlusses der Pfeiler mit den Mauern. Jene erscheinen gleichsam als ein Teil der letzteren.

Die Kuppel selbst scheint noch nirgends eine merkliche Ueberhöhung aufzuweisen. In der Agia Sophia von Saloniki, wo eine solche vorhanden ist, liegt ein ganz eigenartiger Fall vor. In allen übrigen unserem Typus zuzuzählenden Kirchen besitzt die Kuppel nur einen äusseren fiktiven Tambour. Dieser Umstand ist in der Frage nach

[1] Essenwein, a. a. O., S. 147 ff. hat bereits die ganze Gruppe zusammengefasst, wenngleich zu spät datiert (X. Jh.). Holtzinger, Die altchristliche und byzant. Bauk., S. 166 ist seiner Auffassung mit Recht gefolgt. Lethaby und Swainson, a. a. O., p. 202 ss. mengen nicht Zugehöriges hinein; s. u. im III. Kapitel.

der Stellung des Bautypus in der allgemeinen Architekturentwicklung von besonderer Bedeutung und bedarf daher noch einer näheren Erörterung im nächsten Kapitel.

Bemerkenswert ist ferner die verhältnismässig beträchtliche Spannung, welche die Kuppel bei ihrer mässigen Erhebung in allen hierhergehörigen Bauten besitzt. Obenan steht die Agia Sophia von Saloniki mit 12,20 m ihres Kuppeldurchmessers. Neben ihr würde die zerstörte Kirche zu Ephesus mit etwa 12 m den zweiten Platz einnehmen. Dann folgen die beiden lykischen Kirchen mit 8,80 m (A. Nikolaos) und 8,60 (?) (Deré Aghsy; s. S. 76). Die Koimesiskirche in Nicäa, ein Bau von mittlerer Grösse, hat einen Kuppeldurchmesser von rund 7 m, und sogar die kleine Klemenskirche in Ancyra weist noch 5 m auf. Neben der Hauptkuppel findet sich in keinem einzigen Falle eine Nebenkuppel über irgend einem anderen Gebäudeteile, — auch die Koimesiskirche machte in ihrer ursprünglichen Gestalt davon keine Ausnahme, sondern hat wohl sicher erst durch eine Restauration (s. S. 27) jene ganz anders beschaffene kleine Kuppel über dem Diakonikon erhalten.

Sein eigentlich charakteristisches Gepräge erhält aber unser Bautypus besonders durch die Art und Weise, wie an den Kern des Gebäudes die übrigen, und zwar vor allem die seitlichen Teile der Kirche angeschlossen sind. Wieder besteht hier ein ausgesprochener Gegensatz zur jüngeren byzantinischen Architektur. Was diese als Prinzip durchgeführt hat, dass nämlich die Hauptbogen selbst, zu breiten Tonnengewölben ausgestaltet (bezw. durch Anfügung von solchen verbreitert), fast den gesamten nicht unter der Kuppel befindlichen Raum des Naos überdecken, davon wird in unserer Baugruppe vorwiegend erst in seiner Längsachse Gebrauch gemacht. In Nicäa sowie auch in Ancyra (wo Texier's Plan gerade in diesem Punkte zu berichtigen war) fehlt sogar in dieser Richtung jede nennenswerte Verbreiterung der Tragebogen. Auch in der Nikolaoskirche hat sie nur in mässigem Grade Anwendung gefunden. Die Agia Sophia von Saloniki und die Kirche von Deré Aghsy verdanken ihr hingegen nicht nur eine beträchtliche Verlängerung des eigentlichen Naos, sondern in beiden Kirchen sind auch schon die seitlichen Kuppelbogen bedeutend verbreitert, allein mit einem wesentlichen Unterschiede. Nur in der lykischen Kirche sind sie bis zu den Aussenmauern ausgedehnt und überdecken somit wie in späterer Zeit die Seitenabschnitte des Naos (bezw. die Nebenschiffe). Dagegen sind sie in der Kathedrale von Saloniki ganz so wie die schmalen seitlichen Kuppelbogen der

drei vorerwähnten Kirchen durch Schildmauern, die von der inneren Bogenstellung getragen werden, gesperrt.

Wenn ich die Kirche von Deré Aghsy trotzdem demselben Bautypus zurechnen zu müssen glaube, so ist für mich dabei ausser ihrer durchgehenden Uebereinstimmung mit den anderen Denkmälern in der gesamten übrigen Anlage vor allem der Umstand ausschlaggebend, dass in ihrem Grundriss ganz dieselbe dreischiffige Plangestaltung festgehalten und in dem inneren Aufbau des ersten Stockwerks noch durchgeführt ist, welche unsere Baugruppe kennzeichnet. Und bei solcher engen Beziehung zu der letzteren verspricht gerade ihre abweichende Konstruktion über die Stellung des gesamten Typus in der allgemeinen Entwickelung des byzantinischen Kirchengebäudes Aufschluss zu geben. Was ihr abgeht, ist die folgerichtige Durchführung jenes Planschemas im vollständigen Aufbau, — allerdings wohl das wesentlichste Merkmal dieses Kirchentypus. Es beruht auf der Hinzufügung wirklicher Nebenschiffe zum Kuppelraum oder eigentlichen Naos, dem sie in ihrer geringeren Erhebung ganz nach dem Vorbilde der Basilika untergeordnet sind. Dieser sind auch die Säulenstellungen entlehnt, die in mehreren Kirchen unseres Typus (s. S. 37, 72 u. 83) zusammen mit den Hauptpfeilern die innere Raumgliederung bewirken und im Vergleich mit den Zwischenpfeilern, denen wir häufiger an derselben Stelle begegnen (in Nicäa, Ancyra und Myra), zweifellos die ursprünglichere Form dieses Stützensystems darstellen. Ob die Nebenschiffe wie in der Nikolaoskirche und in Nicäa auf das Erdgeschoss beschränkt bleiben oder zweistöckig angelegt sind, ist so wenig von Belang wie in der basilikalen Grundform. Aus der Verbindung des Kuppelbaues mit der dreischiffigen Anordnung ergiebt sich endlich als eine weitere Eigentümlichkeit des Typus eine auffallend starke Breitenentwicklung des Mittelgebäudes, welche nur in beiden lykischen Kirchen hinter dessen Längenausdehnung zurückbleibt.

Die Nebenräume des Bema erscheinen im Verhältnis zum Ganzen fast wie Anbauten, wenigstens lässt sich in drei Fällen feststellen, dass sie die Erhebung des Altarraumes nicht erreichen: in der Agia Sophia in Saloniki, in Nicäa und in der Nikolaoskirche (für die es aus der einstöckigen Anlage gefolgert werden muss). Dass in Deré Aghsy die Umfassungsmauern auch bei diesen Teilen schon mit denen der übrigen Kirche völlig ausgeglichen sind, dafür sprechen die über der Prothesis und dem Diakonikon befindlichen Gelasse (s. S. 68). Und dasselbe gilt von der Klemenskirche in Ancyra (vorausgesetzt dass Texier's Durchschnitt richtig ist; s. S. 54). In Bezug auf die weit-

räumige Gestaltung des Bema, das die volle Breite des Naos hat oder sogar in Nicäa noch über dieselbe übergreift, herrscht im allgemeinen Uebereinstimmung. Nur in der Agia Sophia von Saloniki und in der zerstörten Kirche von Ephesus bleibt es hinter dessen Breite beträchtlich zurück, ein überaus wichtiger Umstand, dem wir besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben werden. Die Nebenräume des Bema erscheinen in dem letztgenannten Bau sehr schmal, in allen übrigen hingegen recht geräumig. Die einfache quadratische Gestalt, wie sie in der Agia Sophia von Saloniki und in der Nikolaoskirche vorliegt, hat in den anderen Kirchen unseres Typus noch eine Erweiterung erfahren, sei es durch apsidenartige Nischen (in Deré Aghsy und wohl auch in Ancyra), sei es durch breite Tonnengewölbe (in Nicäa). Das mittlere Quadrat ist nur in Deré Aghsy durch ein Kreuzgewölbe,[1] sonst stets durch eine Hängekuppel bedeckt und eine solche trug es offenbar ursprünglich auch in Nicäa (s. S. 26 ff.). Zur Erhellung dieser Räume waren wohl durchgehends ausser in den Nebenapsiden auch in den Seitenwänden Fenster ausgespart. Ausser in Nicäa sind sie auch in Saloniki und in Deré Aghsy festgestellt und demnach auch für die übrig bleibenden Kirchen vorauszusetzen.

Der Narthex hat überall, der grossen Breite des Gebäudes entsprechend, den Charakter eines langgestreckten Ganges, wie trotz der grösseren Verhältnisse auch in der Agia Sophia in Konstantinopel. In der Agia Sophia von Saloniki und in der Klemenskirche öffnet er sich nach den Nebenschiffen in deren voller, nicht einmal durch Wandpilaster verengerten Breite, sodass auch im Erdgeschoss rings um den Kuppelraum ein dreiseitiger Umgang entsteht. Wo eine Zerlegung des Narthex in mehrere Abschnitte stattfindet, wie in Ancyra, setzt sich in ihr lediglich die Dreiteilung des Mittelgebäudes fort und scheint der mittlere, grösste Raumabschnitt ein einheitliches Gewölbe getragen zu haben.[2] In ähnlicher Weise dürfte er daher ursprünglich auch in Nicäa eingewölbt gewesen sein. Das heute vorhandene Gewölbesystem mit seinem breiten, mosaikgeschmückten Mittelfeld gerät durch den Vergleich mit den übrigen Denkmälern noch mehr in den Verdacht, erst aus einem späteren Umbau hervorgegangen zu sein (s. S. 29).

Regelmässige Bestandteile des Kirchengebäudes bilden in unserer Baugruppe die seitlichen Anbauten des Narthex mit alleiniger Aus-

[1] Das wird mir durch Niemann für die Prothesis brieflich bestätigt.

[2] In Deré Aghsy findet sich hier ein dreifaches Kreuzgewölbe vor, aber ohne trennende Gurtbogen zwischen den einzelnen Feldern.

nahme der Klemenskirche von Ancyra. Aber auch hier sind (die Richtigkeit des Texier'schen Planes vorausgesetzt) im Grunde nur die Scheidewände zwischen ihnen und dem Narthex fortgefallen, während die charakteristische Verbreiterung des westlichen Gebäudeteils bewahrt ist und wie wir sahen (s. S. 53) genau die gleiche konstruktive Bedeutung besitzt, welche den Anbauten in Nicäa (und ebenso z. T. auch in der Nikolaoskirche, wo ihre Zahl erheblich vermehrt ist) als Widerlagern gegen den Seitenschub der vorderen Hauptpfeiler zukommt. In allen Fällen aber dienen diese zugleich als Treppenhäuser. In der Klemenskirche sind die Aufgänge zu den Emporen, augenscheinlich um bei den kleinen Verhältnissen des Baues im inneren Narthex Raum zu gewinnen, an die Enden des gleichfalls verbreiterten Exonarthex verlegt. Ob auch der letztere zweistöckig angelegt war oder ob sich nur turmartige Treppenhäuser zur vollen Höhe des oberen Stockwerks erhoben, lässt der heutige Erhaltungszustand kaum noch erkennen, und Texier's Darstellung hängt in diesem Punkte sichtlich von seinem fehlerhaften Grundrisse ab, ist also nicht beweiskräftig. In der Agia Sophia von Saloniki und in der Nikolaoskirche finden wir nur eine einstöckige äussere Vorhalle, in Deré Aghsy scheint hingegen ein Obergeschoss vorhanden gewesen zu sein. In Nicäa muss ein Exonarthex völlig gefehlt haben, doch ist es nicht ausgeschlossen, dass hier ein von einer Säulenhalle getragenes Vordach von Anfang an da war, auf jeden Fall aber nur eine solche Vorhalle, welche die Wirkung des architektonischen Fassadenschmuckes nicht beeinträchtigte, was beinahe schon durch die jetzige Einrichtung geschieht.

Abgesehen von der typischen Verbreiterung der Fassade durch die Narthexanbauten, lässt sich, wie aus dem Gesagten hervorgeht, kaum ein Urteil darüber gewinnen, wie weit zwischen den einzelnen Denkmälern Uebereinstimmung in der Behandlung der Frontseite des Gebäudes herrschte. Dazu bieten sich zu wenig Vergleichspunkte, da sie an ihnen teils mehr oder weniger zerstört, teils stark verändert ist. Für die besterhaltene Fassade unter ihnen, die der Koimesiskirche, werden wir uns daher noch nach weiteren Parallelen umsehen müssen.

Es galt hier nur, uns durch vergleichende Betrachtung von der engeren Zusammengehörigkeit der oben zusammengestellten Kirchen zu überzeugen, und das dürfte trotz einzelner übrig bleibenden Unklarheiten und Zweifel gelungen sein. Wir müssen nun dem damit umschriebenen architektonischen Typus seine chronologische Stellung im Rahmen der gesamten byzantinischen Architekturentwicklung anzu-

weisen suchen. Zugleich wird die Frage zu prüfen sein, ob sich nicht noch andere wenig bekannte oder in ihrer ursprünglichen Gestalt stärker veränderte Baudenkmäler zu ihm in Beziehung bringen lassen. Wir dürfen hoffen, dass dabei ein helleres Licht auf die Entwicklung unseres Typus selbst fallen wird, auf die schon einzelne im Plan und Aufbau der verschiedenen Glieder der Gesamtgruppe beobachteten Unterschiede hindeuteten.

KAPITEL III.

DIE STELLUNG DER BAUGRUPPE INNERHALB DER BYZANTINISCHEN ARCHITEKTURENTWICKLUNG.

1. Die Agia Sophia von Konstantinopel und ihre Vorstufen.

Die schöpferische That der byzantinischen Baukunst ist die Agia Sophia von Konstantinopel. Einen Tempel hatte Justinian errichten wollen, der alles Dagewesene übertreffen sollte und in Anthemios hat er den Genius gefunden, der diesen Traum zu verwirklichen wusste.[1] In seiner Schöpfung sind die wesentlichen Grundlagen des gesamten griechischen Kirchenbaues zum ersten mal gegeben. Das Problem, den Kuppelbau mit dem basilikalen Schema zu vereinigen, hat seine befriedigende Lösung durch die quadratische Anordnung der Kuppelträger und Einführung der Hängezwickel gefunden.[2] Das ist schon oft genug ausgesprochen worden.[3] Und dennoch sind die Fäden, die von der Agia Sophia vorwärts und rückwärts laufen, heute vielleicht mehr als früher verwirrt. Wir müssen daher die Entwicklung nach beiden Seiten zu verstehen suchen, und

[1] Zur Tradition über die Erbauung der A. Sophia vgl. Lethaby u. Swainson, a. a. O. p. 204, und Rep. f. K. Wiss. 1897, S. 237. Anthemius tritt in den Primärquellen als die massgebende Persönlichkeit hervor.

[2] Ich habe hier nur die selbständige Anwendung der Hängezwickel nach ihrer Abtrennung vom Kuppelgewölbe im Auge; vgl. Choisy, a. a. O., p. 96. Die ersteren gelten den Byzantinern fortan als konstruktive Einheit, für die Konst. Rhodios den terminus technicus σφενδόνη bietet; vgl. Th. Reinach, Revue des Ét. grecs, 1896, IX, p. 66, n. 2. Weit früher finden sich sogenannte Hängekuppeln mit Zwickeln über quadratischem Plan wie im Mausoleum der Galla Placidia.

[3] Schnaase, Gesch. d. bild. K., ²III, S. 163. — Essenwein, a. a. O., S. 111 ff. Holtzinger, die altchristl. Bauk., S. 110. — Dehio u. Bezold, a. a. O., S. 29 ff. — Sybel, Weltgesch. d. K., S. 462. — Kraus, Gesch. d. christl. K. I, S. 361.

das um so mehr, als gerade die chronologische Bestimmung unseres Bautypus dabei in Frage kommt.

Eine doppelte Entwicklungsreihe führt auf die Agia Sophia hin und wird in ihr vermöge eines geistreichen Baugedankens zusammengefasst. Zwischen den beiden Haupttypen, welche in der altchristlichen Architektur seit deren Anfängen gesondert neben einander stehen, dem Centralbau und der Basilika, hatte sich schon im Laufe des fünften Jahrhunderts eine gegenseitige Annäherung vollzogen. Es ist nicht schwer, ihre treibenden Ursachen in der fortschreitenden Ausgestaltung des Kults der morgenländischen Kirche und in der wachsenden Heiligenverehrung, die immer enger mit ihm verschmolz, zu erkennen. In der allmählichen Umbildung des centralen Bautypus kommt diese Entwicklung wohl am klarsten zum Ausdruck.

Die missa ad corpus der älteren Zeit war im Verhältnis zum allgemeinen, vom homiletischen Element beherrschten Gottesdienst eine seltenere und schwerlich sehr ausgedehnte Handlung.[1] Je höher aber das Ansehen der Heiligen stieg und je mehr die Liturgie neben Schriftverlesung und Predigt an Umfang und zeremonieller Bedeutung gewann, desto feierlichere Formen musste auch der rein liturgische Ritus der Memorien und Martyrien annehmen, desto mehr musste er mit dem allgemeinen Kult zusammenfliessen, welcher ihm wieder durch die stärker hervortretende Erwähnung der Märtyrer und Heiligen während des Gottesdienstes ähnlicher wurde.[2] Die nächste Wirkung dieses durch die regelmässige und häufigere Vollziehung der Messfeier in zahlreicherer Versammlung neu geschaffenen Bedürfnisses erkennen wir in der Hinzufügung der Apsis zu jenen dem Heiligenkult geweihten Centralbauten, wie z. B. in der Rotonda (Agios Georgios) in Saloniki.[3] Wie weit solche Anlagen zurückreichen, ist eine noch offene

[1] Die regelmässige Feier der Anniversarien ist im Orient erst seit dem J. 155 (Polykarp †), in Rom sogar erst seit dem III. Jahrh. nachweisbar; Duchesne, Les origines du culte chrét., p. 272. Nach dem Lib. pont. (Duchesne, p. 158), soll hier Felix I. († 274) verordnet haben «supra memorias martyrum missas celebrari»; Holtzinger, a. a. O. S. 120 A. 1; Kraus, Gesch. d. chr. K. I, S. 40.

[2] Die Verlesung der Diptychen kurz vor der Präfatio, die das Opfer einleitet, ist im syrischen Ritus für den Anfang des VI. Jh. bezeugt, jedenfalls aber noch weit älter, da die gallikanische und die mozarabische (altspanische) Messe darin mehrfache Berührungen mit den orientalischen Liturgieen aufweisen; vgl. Duchesne, a. a. O., p. 79 u. 199.

[3] Ob die Apsis hier später hinzugefügt ist oder nicht, kommt dabei nicht in Betracht. Andere Beispiele s. bei Kraus, Realencyklopädie d. chr. Alt. I, S. 204. Dasselbe Bedürfnis liegt der Entstehung zahlreicher Cömeterialcellen in Rom zu Grunde, die auf häufigere regelmässige Synaxen schliessen lässt. Unter Innocenz I. († 417) besteht in ihnen ein täglicher Gottesdienst. Vgl. Kraus, a. a. O., I, S. 117 und Holtz-

Frage, — vielleicht bis in die Zeit Konstantins des Grossen. Ein weiteres Ergebnis derselben Entwicklung ist es dann, wenn nicht nur der eigentliche Altarraum der Memorien geräumiger und tiefer wird, sondern auch die Nebenräume sich ihm hinzugesellen, welche in der orientalischen Basilika einen unentbehrlichen Bestandteil des Bema bilden. Prothesis und Diakonikon sind schon zu Anfang des sechsten Jahrhunderts in den syrischen Kirchen des hl. Georg zu Esra und der Hl. Sergios, Bakchos und Leo in Bosra[2] gegeben (in der letzteren sogar mit den allerdings nur im Innern ausgebildeten Nebenapsiden).. Mit der Einfügung des dreiteiligen Bema in den Grundriss wird der streng zentrale Charakter der Memorien aufgehoben und eine (west-östliche) Hauptachse in sie hineingelegt. Dadurch aber ist der Uebergang vom polygonalen oder kreisrunden zum rechteckigen Plan veranlasst. Dieser musste den Zusammenschluss der Nebenräume des Bema mit dem Naos, wo sie, wie in Esra und Bosra, von aussen angebaut waren, erleichtern und gewährte einen noch grössern Vorteil da, wo sie durch Hinzuziehung der anstossenden Raumabschnitte des Umgangs gewonnen wurden, — was bei den byzantinischen Kirchen im engeren Sinne der gewöhnliche Fall gewesen zu sein scheint,[2] — indem sich dann die Eckräume der Ostseite gleichsam von selbst dazu darboten. Endlich wurde durch die rechtwinklige Anlage der Umfassungsmauern ohne unverhältnismässige Erweiterung der den eigentlichen Kuppelraum umgebenden Gebäudeteile das Fassungsvermögen der Kirche, wenn auch nicht sehr bedeutend, vergrössert. Dass aber in dem wachsenden Zudrange grösserer Menschenmassen zu den Heiligenkirchen eine Hauptursache dieser ganzen Fortbildung des centralen Bautypus lag, geht auch aus den Bestrebungen hervor, den von der Kuppel überdeckten Mittelraum durch Anfügung von Nischen, die in den Umgang einschneiden, zu erweitern, woraus noch die Konstruktion von Agios Sergios und Bakchos in Konstantinopel und von S. Vitale in Ravenna hervorgegangen ist.

Während der mit dem Heiligendienst eng verknüpfte Centralbau eine solche Umbildung erfuhr, war auch die dem allgemeinen Kultgebrauch vorbehaltene Basilika im christlichen Orient keineswegs unverändert geblieben. Bevor noch das gottesdienstliche Bedürfnis in

---

inger, a. a. O., S. 120. Im Orient deutet aber nichts auf eine stärkere Verbreitung dieser Bauform hin, in der viel eher eine Abkürzung als eine Vorstufe des basilikalen Bautypus zu erkennen ist.

[1] De Vogüé, La Syrie centrale, pl. XXI u. XXIII, p. 61 u. 63.

[2] Darauf deuten die engen Durchgänge hin, die sowohl in Agios Sergios und Bakchos wie in der Agia Sophia aus der Altarnische dahin führen.

Byzanz eine vollkommene Umwälzung der bisherigen Grundlagen der kirchlichen Architektur herbeiführte, drängten rein praktische Bedürfnisse bereits auf ähnliche Baugedanken hin. Für die Basilika bildet bekanntlich im griechischen Kunstgebiet die zweistöckige Anlage der Seitenschiffe die durch die strenge Scheidung der Geschlechter geforderte Regel.[1] Diese Bauweise bringt aber den Nachteil mit sich, dass sie nur eine beschränkte Höhenentwicklung des Lichtgadens zulässt. Dadurch stellte sich das Bedürfnis nach stärkerer Lichtzuführung ein, dem nur durch eine weitere Ueberhöhung des Hauptschiffes zum Zweck der Anbringung einer Anzahl von grösseren Fenstern genügt werden konnte. Dass man thatsächlich diesen Weg beschritten hat, lehrt uns die Ruine der eigenartigen Basilika von Koja Kalessi in Isaurien aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, die über ihrem Satteldach noch einen turmartigen Aufbau mit Zeltdach von achtseitiger Gestalt trug.[2] Solche Konstruktionen können wir als Vorstufen der Kuppel beim basilikalen Bautypus ansehen. Das Endglied dieser Entwicklungsreihe, aus der uns andere Denkmäler nicht erhalten sind, stellt die Agia Irene in Konstantinopel dar, in der sogar der konstruktive Aufbau der Basilika, dank der völligen Beseitigung der Oberwände des Hauptschiffs, verlassen ist. Mögen hier auch besondere Gründe für die Beibehaltung des basilikalen Grundrisses mitgewirkt haben,[3] so beweist sie doch, dass die justinianische Architektur sich

---

[1] Wenn Kraus, Gesch. d. christl. K. I, S. 294, die Emporen von der forensen Basilika herleitet und sie in der Studiosbasilika gar auf römischen Einfluss zurückführt, so widerspricht dem schon die spätere Entstehung aller einschlägigen röm. Kirchen, die auch in anderen Dingen byzantinischen Einfluss verraten, ganz abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit seiner Theorie, nach der die christliche Basilika aus einer Vereinigung der forensen mit den Cömeterialcellen (s. S. 92 ff. A. [8]) entstanden sein soll. In Ravenna ist das Fehlen der Emporen gerade durch die abendländische Kultsitte bedingt. In Syrien beweist es höchstens, dass sie auch im Orient nicht überall unerlässlich waren. Dem stehen aber die Eski Djuma in Saloniki, die Basilika von Koja-Kalessi (s. u.) u. a. gegenüber.

[2] Lethaby and Swainson, a. a. O., p. 201 setzen sich mit Unrecht über die von Headlam, J. hell. st. Suppl. II, p. 16 geltend gemachten Bedenken hinweg, welche der Annahme einer Kuppel in dieser Kirche entgegenstehen. Schon H. erblickt in ihr eine Uebergangsform («a transition from the older basilika to the later byzantine church with the central dome»). Von da ist es aber noch weit bis zur Errichtung wirklicher Kuppelträger im Quadrat und der Einführung der Hängezwickel.

[3] Wie Bêljajew, Wiz. Wrem. 1895, II, S. 771 ff., der die A. Irene nach photogr. Aufnahmen bekannt gemacht hat, ausführt, ist sie wahrscheinlich mit Beibehaltung des Planes der im Nikaaufstande verbrannten konstantinischen Basilika erbaut worden. Für die Kuppelkonstruktion hat wohl schon die A. Sophia das Vorbild abgegeben, keinesfalls aber liegt das Verhältnis umgekehrt, da der Wiederaufbau der Sophienkirche fast unmittelbar nach jener Katastrophe in Angriff genommen wurde, was bei der A. Irene mindestens zweifelhaft bleibt.

nicht scheute, die Kuppel mit diesem zu vereinigen, ohne etwas an den Verhältnissen seiner Längenausdehnung zu ändern. Um die letztere bewahren zu können, fand man ein Auskunftsmittel in der Hinzufügung einer zweiten ovalen Kuppel, die sich durch ihre flachere Wölbung der Hauptkuppel unterordnet. Freilich stellt vom ästhetischen sowie vom praktischen Standpunkt weder die A. Irene noch die Basilika von Koja Kalessi eine befriedigende Lösung der Aufgabe, einen dem Bedürfnis der Zeit entsprechenden Kirchentypus zu schaffen, dar. Die Wirkung der Kuppel (bezw. des Turmes) wird in ihnen durch ihre asymmetrische Stellung wesentlich beeinträchtigt. In noch höherem Grade wurde aber eine möglichst weitgehende Centralisierung des basilikalen Grundrisses durch innere gottesdienstliche Gründe gefordert.

Es ist die Vollendung der orientalischen Liturgie und ihres zeremoniellen Ritus, was veränderte Raumbedürfnisse erzeugt und dadurch den Ausschlag gegeben hat. Die Basilika hatte ihre Ausgestaltung während der Blütezeit der Homiletik erhalten. Sie hatte den Zwecken der Schriftverlesung und Belehrung der Gemeinde in dem gleichen Masse wie der Austeilung der heiligen Gaben zu dienen. Noch zu Anfang des fünften Jahrhunderts erschütterte Johannes Chrysostomus die Herzen der Menge durch die gewaltige Beredsamkeit seiner Homilien. Aber schon im Laufe desselben Jahrhunderts trat in der orientalischen Kirche das lebendige Wort seine Vorherrschaft an die durch Gesang und neue Bestandteile erweiterte Liturgie und die dramatisch ausgestaltete Zeremonie des unblutigen Opfers ab. Die textlichen Einlagen der Liturgie, welche den zweimaligen pompösen Einzug der Priesterschaft in den Naos begleiten, wie das Trisagion und der Cherubimgesang, sind um diese Zeit entstanden.[1] Der antiphone Gesang erlangte allgemeine Verbreitung[2] und nahm einen grossartigen Aufschwung. Das Kultgerät ist um die Zeit Justinians bereits in charakteristischer Ausbildung vorhanden.[3]

Diese ganze Art des Gottesdienstes rief das Bedürfnis einer anderen Raumgestaltung hervor, die für akustische Wirkungen wie für eine gleichmässige Uebersichtlichkeit des Heiligtums von jedem Standpunkt möglichst günstige Bedingungen darbot. Ein griechischer Forscher hat daher auch am klarsten die treibenden Kräfte erkannt, die im

---

[1] Duchesne, a. a. O., p. 77.

[2] Im IV. Jahrh. herrscht die Psalmodie sogar noch in seiner Heimat Syrien; Duchesne, a. a. O., p. 57.

[3] Das beweisen u. a. die ägyptischen Gräberfunde; vgl. Forrer, Die frühchristlichen Altertümer von Achmim-Panopolis, Taf. XI, 7.

Orient zur Umgestaltung des christlichen Kulthauses geführt haben.[1] Das Verständnis für diese neu entstandenen Bedürfnisse des orthodoxen Ritus verdankt er seinem inneren Verhältnis zu demselben.

Von den beiden Bautypen der altchristlichen Zeit konnte der Centralbau zweifellos solchen Forderungen in höherem Grade genügen. Auch übte er durch seine erhabenere ästhetische Wirkung auf die griechische Phantasie eine stärkere Anziehung aus und bot er der früh aufkommenden Neigung zur symbolischen Ausdeutung des Gotteshauses reichere und reizvollere Beschäftigung. War aber einerseits mit der allgemein durchdringenden Heiligenverehrung eine rasche Vermehrung solcher Kirchen verbunden,[2] und musste sich das Bewusstsein von der verschiedenen Bestimmung der centralen und der basilikalen Bauform zugleich immer mehr verwischen, seit der Altar unter dem Einflusse der Reliquienverehrung allgemein die Nebenbedeutung des Heiligengrabes gewonnen hatte,[3] so ist es andrerseits durchaus begreiflich, dass die Basilika von der byzantinischen Architektur nicht gänzlich fallen gelassen wurde, sondern sowohl in reiner Durchbildung noch lange als untergeordneter Nebentypus fortlebte,[4] wie auch vor allem in das neue Bauschema sozusagen mit ihren Grundeigenschaften einging. War doch mit ihrer ganzen Anlage die feste Gliederung der Gemeinde aufs engste verknüpft.[5] Ihre dreischiffige Zusammensetzung bot überdies die Vorzüge eines bedeutenderen Fassungsvermögens und einer klaren Orientirung bei einfachster Konstruktion. Wenn man sich diese Verhältnisse vergegenwärtigt, so erscheint die geniale That des Anthemius, der die für den Kult wesentlichen Elemente beider Bauformen zu einem neuen Typus zusammenfasste, als der notwendige letzte Schritt in ihrer sich gegenseitig zustrebenden Entwicklung. In der Agia Sophia ist durch eine neue Konstruktion (s. o.), welche es ermöglichte, eine Kuppel von gewaltiger Spannung nur auf vier Stützpunkten zu basieren, der Centralbau dem basilikalen Planschema vollkommen angepasst und die erfor-

---

1 Κούππας, ὁ ἐν Κ-πόλει Ἑλλ. φιλολ. Σύλλογος; παράρτημα τοῦκ-κβ τόμου, 1892, S. 44 ff.

2 Vgl. u. a. besonders das Zeugnis des Asterios von Amaseia († 413); Strzygowski, Orient oder Rom, S. 98.

3 Damit hängt offenbar die Errichtung des Ciboriums (tegurium) über dem Altar zusammen; Holtzinger, a. a. O., S. 134 u. 243.

4 Das ist im Gegensatz zur älteren Anschauung vom frühen Verschwinden der Basilika aus der byzantinischen Kunst von Berthier de Lagarde, a. a. O. S. 38 ff. klargestellt worden.

5 Diese Verhältnisse hat schon N. Krassnoselzew, Umrisse der Geschichte der christlichen Kirche, Kasan. (russ.) 1881, S. 191 ff. treffend dargestellt.

derliche Längenausdehnung durch Anwendung des schon bekannten Systems der Anschliessung von Halbkuppeln an die Hauptkuppel (s. S. 93)[1] in grossartigem Massstabe erreicht. Zugleich ist durch Einschiebung der vier Säulen zwischen die Hauptpfeiler auf beiden Längsseiten die Richtung gebende ästhetische Wirkung der Kolonnaden der Basilika bewusst übernommen. Dem entsprechend tritt im Aufbau die Verwandtschaft mit dem basilikalen Typus in der Unterordnung der Nebenschiffe hervor. Aber andrerseits verrät sich auch deutlich der nahe Zusammenhang der Agia Sophia mit den älteren Kuppelkirchen. Wohl sind in ihr die vier Hauptpfeiler der Kuppel bereits im Quadrat angeordnet, aber es ist nicht schwer, in ihnen die einander gegenüberstehenden seitlichen Pfeilerpaare des älteren achtgliedrigen Stützenkranzes der reinen Centralbauten wiederzuerkennen, da sie ihre notwendige Ergänzung in den beiden enger zusammengezogenen Paaren von Nebenpfeilern finden, welche als Stützen der Halbkuppeln dem Schub der Kuppel in der Längsachse entgegenwirken. Wir haben es gleichsam mit einer einzigen vergrösserten Kuppel zu thun, deren Träger in verschiedenen Abständen in Gestalt eines in die Länge ausgezogenen Achtecks aufgestellt sind.[2] Die enge Verwandtschaft der Sophienkirche mit Agios Sergios und Bakchos in der ganzen inneren Zusammensetzung, wie sie der Volksmund in Konstantinopel noch heute von einem richtigen Gefühl geleitet ausspricht, wenn er diese Kirche «die kleine Agia Sophia» nennt, ist unverkennbar. Der Fortschritt über deren Konstruktion und Raumgliederung ist einzig und allein durch die Einschaltung der grossen Halbkuppeln erzielt, an die sich die kleineren an den entsprechenden Seiten des imaginären Achtecks anschliessen wie dort. Und Agios Sergios und Bakchos vermag wieder seine Abkunft von dem strengen Typus des Oktagons mit zweistöckigem Umgange und durch Exedren erweitertem Kuppelraum, der, schon im konstantinischen Bau in Antiochia verwirklicht, für uns noch durch S. Vitale vertreten ist,[3] nicht zu verleugnen. Es drängt

---

[1] Dehio und Bezold, a. a. O., S. 29, denen ich jedoch in der weiteren Annahme eines Zusammenhanges mit den römischen Thermensälen (bezw. der Konstantinsbasilika) nicht Recht geben kann. Die Uebereinstimmung in der Raumgliederung bei so verschiedener Gewölbanlage ist eine zufällige. Für den Erbauer der Sophienkirche lag der nähere Ausgangspunkt vielmehr in der christlichen griechischen Basilika mit ihren zweistöckigen Nebenschiffen.

[2] In ähnlichem Sinne äussert sich auch Holtzinger, Die altchristl. u. byz. Bauk., S. 150.

[3] In Konstantinopel gehörte ihm die von Prokop, de aed. I, 8 beschr. Justinianische Michaelskirche am Anaplus und die wohl schon von Theodosius d. Gr. erbaute Kirche des hl. Joh. d. Täufers beim Hebdomon an, deren Funda-

sich hier geradezu die Vermutung auf, dass der Baumeister, der in Byzanz diesen ersten Versuch unternahm, die auf achtgliedrigem Stützenkranz errichtete Kuppel mit einem quadratisch abgeschlossenen Umgang zu vereinigen, und dadurch den Centralbau schon einer Dreiteilung unterwarf, auch den weiteren entscheidenden Schritt that und sein Meisterwerk in der Agia Sophia geschaffen hat, mit andern Worten, dass Anthemios auch der Erbauer von Agios Sergios und Bakchos war. In der Plangestaltung der Sophienkirche das Rechteck zur Geltung zu bringen und die Nebenschiffe klar zu entwickeln, dazu boten basilikale Anlagen mit turmartigem Oberbau wie die Kirche von Koja Kalessi Anregungen, die dem kleinasiatischen Architekten besonders nahe lagen. Aber wenn Kleinasien auch die Vorstufen seiner Schöpfung besessen haben mag, so vollzog sich doch ihre für die byzantinische Architektur grundlegende Verschmelzung erst am Bosporus. Die Agia Sophia entstand in Byzanz wie S. Pietro in Rom. Den schöpferischen Gedanken des Künstlers beflügelte ein gewaltiger Herrscherwille. Justinian wird ohne Zweifel einen schon erprobten Mann berufen haben, als er dazu schritt, durch den Wiederaufbau des Tempels der göttlichen Weisheit seinen Namen in das Buch der Geschichte neben den des grossen Konstantin zu setzen.

2. Die Mittelglieder zwischen der Agia Sophia und dem jüngeren Bauschema.

Die offenbaren Zusammenhänge, welche zwischen der Agia Sophia und den beiden Grundformen der vorjustinianischen Architektur bestehen und in ihr einen Mischtypus erkennen lassen, machen es meines Erachtens unmöglich, das oben charakterisierte Bauschema (vgl. Kap. II), wie es neuerdings geschehen ist,[1] in die vorhergehende Entwicklung einzuschalten. Erscheint doch in ihm der Naos in noch stärkerem Grade centralisiert und die Kuppel in einfacherer Weise ohne Beihilfe von Halbkuppeln über dem Quadrat errichtet. Es wäre nicht zu verstehen, wozu und auf welchem Wege Anthemios aus dieser Konstruktion die bei aller Genialität doch ausser-

---

mente allem Anschein nach in Makri-Köi teilweise zu Tage liegen, ein Punkt, wo wieder der Spaten anzusetzen wäre; vgl. Pargoire, a. a. O., p. 74; Du Cange, C-polis christ. l. II, p. 172 u. IV, p. 113; A. van Millingen, Byzantine Constantinople, p. 340; Holtzinger, Die altchristl. Bauk., S. 106, dessen Auffassung ich völlig teile.

[1] Lethaby and Swainson, a. a. O., p. 201, die in ihm eine kleinasiatische Bauform der vorjustinianischen Zeit sehen wollen, eine Auffassung, der Strzygowski, Jahrb. d. kgl. Pr. K.-Samml. 1901, S. 34 und Oriens christianus, 1901, I, S. 155 zustimmt.

ordentlich künstliche Zusammensetzung seines Baues abgeleitet haben sollte. Ich muss es durchaus bestreiten, dass wir in ihr die eigentliche Vorstufe des Justinianischen Tempels und eine ältere in Kleinasien ausgebildete Bauform zu erblicken haben. Bei genauer Prüfung der Denkmäler sprechen alle Umstände gegen eine solche Auffassung. Die zu ihren Gunsten angestellte Beweisführung gründet sich auf die Vereinigung teilweise gar nicht zusammengehöriger Bauten zu einer nur scheinbar folgerichtigen Entwicklungsreihe. Aus dieser ist jedoch die Basilika von Koja-Kalessi auszuscheiden, da, wie schon bemerkt, von einer konstruktiven Einfügung der Kuppel in das basilikale Bauschema bei ihr nicht die Rede sein kann. Und so steht und fällt die Annahme, dass in der kirchlichen Baukunst die vollkommene Ausbildung der Hängezwickel schon vor der Epoche Justinians erfolgt sei, mit der chronologischen Ansetzung der im vorigen Kapitel behan-



Fig. 23. u. Fig. 24. Kirchenruinen in Tralles.

delten Baugruppe. Die Datierung der einzelnen Denkmäler unseres Bautypus ins fünfte Jahrhundert entbehrte aber, wie wir sahen, in jedem besonderen Falle der ausreichenden Begründung. Zwar vermochten auch wir bei keinem von ihnen ganz feste Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung zu gewinnen, aber eine Reihe von Anzeichen wiesen doch bei allen übereinstimmend auf eine erheblich spätere Entstehung hin.

Nichts zwingt uns zum Schlusse, dass in Kleinasien vor der Erbauung der Agia Sophia bereits eine einheitliche Bauform gewonnen war, in welcher der Gegensatz von Basilika und Centralbau seinen befriedigenden Ausgleich gefunden hätte. Vielmehr geht diesem eine Zeit des Suchens voraus, während der sich erst eine gegenseitige Annäherung zwischen beiden vollzog. Wie anderwärts bestand auch dort im V.—VI. Jahrhundert eine grössere Mannigfaltigkeit der Formen als später. Es ist bezeichnend, dass sich gerade in Tralles, der

Heimat des Anthemios, als einzige Ueberreste altchristlicher Kirchen die Mauerzüge zweier sehr altertümlicher Bauten von völlig eigenartiger Gestalt erhalten haben, deren Grundrisse ich mir hier mitzuteilen nicht versagen kann.[1] In Ephesos, einem zweiten Mittelpunkt kleinasiatischer Bauthätigkeit, lässt sich die unserer Baugruppe zugehörige Kirche nicht als Beleg für den kleinasiatischen Ursprung des Bautypus geltend machen. Sie giebt ihre verhältnismässig späte Entstehung schon dadurch zu erkennen, dass sie, wie oben bemerkt, einer Basilika vorgebaut ist (s. S. 83). Es ist kaum möglich, sich eine solche in ihrer Art einzig dastehende Doppelkirche als einheitliche Anlage zu einer Zeit entstanden zu denken. Ungleich näher liegt es, in der Kuppel-

[1] Die Kenntnis dieser beiden Anlagen verdanke ich Herrn Pappakonstantinu in Aïdin (Tralles), unter dessen Führung ich sie im April 1898 besichtigte und aufnahm. Sie liegen eine halbe Stunde von der Stadt entfernt auf dem nordwärts ansteigenden Plateau hinter dem alten türkischen und jüdischen Friedhof. Von beiden Bauten sind die Mauern nur ein paar Meter hoch über dem jetzigen (inneren) Bodenniveau erhalten. Aussen sind sie von dem Erdreich, das sich wohl durch den Bauschutt erhöht hat, vollständig umgeben. Dasselbe füllt hier wie dort auch einen beträchtlichen Teil der inneren Einsenkung aus, sodass nur die in Fig. 23 u. 24 wiedergegebenen Wandflächen ganz frei liegen. Es ist daher nicht einmal möglich, die ursprüngliche Erstreckung des ersten Baues genau festzustellen. Nur so viel scheint sicher, dass an die weite Apsisnische, in die fünf kleine Nischen eingeschnitten sind und die man sich schwerlich anders als durch eine gewaltige Conche bedeckt denken kann, ein rechteckig abschliessender Raum von ungefähr gleicher Breite angefügt war. So einzigartig diese ganze Grundrissbildung erscheint, trägt sie doch viel eher kirchlichen (basilikalen) als profanen Charakter. Daher verdient es immerhin Beachtung, dass diese Ruine nach Angabe meines Gewährsmannes noch heute im Volke ἡ Παναγία heisst und an einzelnen Festtagen Gottesdienst in ihr abgehalten wird. Die Mauern bestehen in der Apsis aus kleineren Quadern mit einigen Ziegelzwischenlagen (besonders in der kleinen Mittelnische). Dann schliessen sich beiderseits grosse Quaderblöcke an. — Der andere Bau ist grösstenteils aus Bruchstein hergestellt, in den 0,80 m über dem aus grossen Quadern zusammengesetzten Sockel eine dreifache Ziegelschicht eingelegt ist. Sein Plan ist noch merkwürdiger. Die schlauchförmige Ausbuchtung der Seitenmauern lässt hier kaum eine andere Erklärung zu, als dass die Kirche von einer inmitten eines zweiseitigen Umgangs auf frei aufgestellten Pfeilern oder Säulen ruhenden breitovalen Kuppel überwölbt war. An den Kuppelraum sind ein völlig ausgebildetes dreiteiliges Bema und eine Vorhalle angebaut zu denken, es ist aber schwer genauer zu sagen, — wie. Das erstere ist der besterhaltene Teil der Ruine und besonders interessant durch das Vorhandensein einer Krypta unter der Hauptapsis mit Ausgängen nach den Nebenräumen des Bema, welche die Gestalt eines tonnengewölbten Ganges hat. Der das Steingewölbe bedeckende Bewurf weist noch die Spuren gemalter Kreuze auf. Eine Grabnische ist trotz starker Zerstörung noch erkennbar. Wir haben es also zweifellos mit einer altchristlichen Heiligenkirche zu thun. Beide hier beschriebenen Anlagen wären wohl noch einer genaueren Untersuchung durch eine unschwer zu bewerkstelligende Ausgrabung wert. Sie bestätigen jedenfalls, dass in der kleinasiatischen Architektur sehr mannigfaltige, uns z. T. noch völlig unbekannte Bauformen im Gebrauch waren. Dem späteren byzantinischen Bauschema stehen sie gänzlich fern.

kirche einen Neubau zu sehen, der erst erheblich später, mehr zur Ergänzung als zur Ersetzung des älteren Heiligtums, wahrscheinlich als Heiligenkirche hinzugefügt wurde. Dabei wurde dann zweifellos ein schon fertiger Typus aufgenommen, für den nicht mehr Kleinasien das Vorbild geboten zu haben braucht. Hatte sich doch der Schwerpunkt des schöpferischen Kunstlebens im Zeitalter Justinians nach Byzanz verschoben, dessen Prachtbauten auch in Ephesos Nachahmung fanden. Dort erbaute er selbst die Kirche des Evangelisten Johannes nach dem genauen Vorbilde der Apostelkirche in Konstantinopel.[1]

Wie aus dem Gesagten hervorgeht, vermag sich die Annahme, dass der uns beschäftigende Bautypus in der allgemeinen Entwickelung vor die Agia Sophia zu setzen sei, auf kein einziges auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit dem V. Jahrhundert zugewiesenes Denkmal zu stützen. Den Hauptbeweis dafür sucht denn auch ihr Hauptvertreter in der inneren Beschaffenheit der dahin zählenden Bauten, deren Entstehung er so hoch hinaufrückt.[2] Allein auch von dieser Seite gelangen wir bei strenger Erwägung aller Umstände zu einem entgegengesetzten Ergebnis. Das Verhältnis der oben zusammengestellten Baugruppe zur Agia Sophia ist allerdings ein ausserordentlich enges, aber das umgekehrte: unser Bautypus stellt nicht ihre Vorstufe, sondern eine unmittelbar aus ihr hervorgehende jüngere Bauform dar. Im Vergleich mit ihr ist seine ganze Anlage einerseits fortgeschrittener, andrerseits seine Konstruktion ausserordentlich vereinfacht. Nur der centrale Kern der letzteren, der auf den vier Hauptpfeilern aufruhende Unterbau der Kuppel, ist beibehalten, die Erweiterung des Kuppelraumes im Sinne des Hauptschiffs hingegen auf viel einfacherem Wege erreicht. Und es erscheint durchaus begreiflich, dass das kühne und überdies technisch schwierige System der angefügten Halbkuppeln, von einem vereinzelten noch zu erwähnenden Falle abgesehen, in der

---

[1] Prokop, de aed. I, 4; Konst. Rhodios, Ἔκφρασις τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων, hsgb. von Legrand und Th. Reinach, Revue des Et. Grecs. 1896, p. 32. Die Grundmauern der Johanneskirche sind, wie ich mich an Ort und Stelle überzeugen konnte, noch zum grössten Teil auf der Anhöhe der Justinianischen und späteren türkischen Befestigung erhalten, ja es ragen noch mehrere Säulenstümpfe aus dem sie bedeckenden Erdreich in situ hervor. Die frei daliegenden Reste gewaltiger Gewölbe bestätigen vollends die Richtigkeit der Lokaltradition, die sie hier voraussetzt. Eine Ausgrabung würde zweifellos ein ganz klares Bild von dem Plan und der Konstruktion des Baues gewinnen lassen und die uns durch Prokop und Konst. Rhodios vermittelte Kenntnis des zweiten Justinianischen Prachtbaues zu grösserer Anschaulichkeit erheben. Hoffentlich finden die österreichischen Ausgrabungen in Ephesus noch auf diesem Gebiet ihre Fortsetzung.

[2] Lethaby and Swainson, a. a. O.

byzantinischen Architektur keine Nachahmung gefunden hat. Erst in den grossen Moscheen der türkischen Sultane wurde es wieder aufgenommen. In unserem Bautypus sind an Stelle der Halbkuppeln an die Hauptbogen Tonnengewölbe in deren voller Spannweite angeschlossen und diese unmittelbar mit der auf eine nur wenig geringere oder die gleiche Breite gebrachten Altarnische, bis zu der sie verlängert sind, sowie mit der Eingangswand des Naos zusammengeschlossen. Jede Erinnerung an die Anordnung der Kuppelträger in Form des Oktagons ist damit ausgelöscht, da nun die Seitenmauern des Altarraumes und die Wandverstärkungen auf der Westseite als Widerlager gegen den Seitenschub der Hauptpfeiler in der Längsrichtung des Gebäudes dienen. Ganz unbegreiflich wäre es, weshalb Anthemios auf den achtgliedrigen Stützenkranz zurückgegriffen haben sollte, wenn vor ihm bereits ein so vollständiger Ausgleich zwischen der centralen und der dreischiffigen Anlage des Kulthauses erreicht war. Die gesamte Raumgliederung ist in dieser Bauform auf ein einfacheres, zu formelhafter Wiederholung geeignetes Schema gebracht und ihr basilikaler Charakter zugleich noch mehr herausgearbeitet. Andrerseits sind die Säulenreihen der Basilika auf das bescheidene Mass einer doppelten Säulenstellung zusammengeschrumpft. Einen weiteren konstruktiven Fortschritt über die Agia Sophia weist schon die Kathedrale von Saloniki, wie bereits Choisy erkannt hat,[1] darin auf, dass der Seitenschub der Hauptpfeiler in ihr nicht mehr durch aussen angebaute Widerlager aufgehoben wird, sondern gewissermassen durch Zerlegung der ersteren in Doppelpfeiler im Innern seinen vollen Ausgleich findet. Dieses bleibende Prinzip der byzantinischen Architektur (vgl. S. 84) ist hier zum ersten Mal auf monumentale Verhältnisse angewandt und beherrscht auch die ganze im Vorhergehenden betrachtete Baugruppe.

Aber unser Bautypus hat, mit der Agia Sophia verglichen, vor allem auch einen wichtigen Zuwachs aufzuweisen, der das augenfälligste Merkmal dafür bildet, dass mit ihm ein wesentlicher Fortschritt in der Feststellung der bleibenden Grundzüge des byzantinischen Kirchengebäudes verbunden ist. In der Sophienkirche macht sich noch der Mangel eines vom Naos deutlich geschiedenen und in sich enger zusammenhängenden Bema fühlbar, während wir es in den Kirchen unserer Baugruppe bereits durchgehends vorfinden. Zwar besitzen, wie schon bemerkt, auch die syrischen Centralbauten aus dem Anfang des VI. Jahrhunderts die Nebenkammern des Altarraums, im eigentlichen

[1] Choisy, a. a. O., p. 139.

Bereich von Byzanz aber sind damals nach Ausweis der Denkmäler (s. S. 93) Prothesis und Diakonikon wohl nur durch Abtrennung der an die Altarnische anstossenden Raumabschnitte des Umgangs (bezw. der Nebenschiffe) der Kirche hergestellt worden. Das Fehlen nicht allein der Nebenapsiden in der Agia Sophia, sondern sogar deutlich abgesonderter Nebenräume wäre gar nicht zu verstehen, wenn die behauptete Abhängigkeit ihrer Konstruktion und ganzen Anlage von dem angeblich kleinasiatischen Bautypus, mit dem wir es zu thun haben, wirklich bestände.

Wenn wir nun bei sämtlichen dem letzteren zuzuzählenden Denkmälern solche vom Naos geschiedene und (die Kirche in Ephesos ausgenommen) mit Nebenapsiden, die auch nach aussen hervortreten, ausgestattete Nebenkammern mit dem Altarraum in einen engen Zusammenhang gebracht sehen, so erscheint diese Gestaltung des Bema unzweifelhaft als seine entwickeltere Form. Woher kommt nun eine derartige Angliederung desselben als eines selbständigen Ganzen an den Centralbau? — Wir haben es hier sichtlich mit einer neuen Anleihe bei der Basilika zu thun. Die nach aussen vortretenden Nebenapsiden stellen auch bei ihr eine verhältnismässig späte, aber immerhin vor der Agia Sophia sicher nachzuweisende Besonderheit dar, deren Ursprung im Orient zu suchen ist.[1] Das früheste, annähernd datierte Beispiel bietet die Basilika, welche den Ostarm der kreuzförmigen Kirche des Symeon Stylites in Kalat Seman bildet.[2] Im Abendlande ist die dreifache Apsis erst gegen Ende des VIII. Jahrhunderts durch unzweifelhafte Beispiele belegt.[3] Es ist jedenfalls ganz falsch, sie als einen altherkömmlichen Bestandteil des basilikalen Bauschemas anzusehen, weil die christlichen Kirchen der späteren Zeit sie überwiegend aufweisen. Dagegen bestätigt ihre weite Verbreitung im Abendlande, dass sie aus dem basilikalen Typus, der dort nahezu die Alleinherrschaft behauptet, hervorgegangen ist. Konnte doch nur die Basilika des Orients für ihn das Vorbild abgeben, nicht der centrale Typus.

Die Uebertragung des dreiteiligen Bema der Basilika auf den neuen Centralbau der byzantinischen Architektur lässt sich allem Anschein nach innerhalb der uns beschäftigenden Baugruppe sogar noch bis zu ihrem Ausgangspunkt zurückverfolgen. In diesem Zusammen-

1 Dieser wichtigen Frage hat zuerst Cattaneo, a. a. O., p. 144 Beachtung geschenkt. Allerdings sieht noch Kraus, a. a. O, S. 312 die dreifache Apsis an der Basilika nicht für eine byzantinische Neuerung an.

2 De Vogüé, a. a. O., II, pl. 139.

3 Zuerst nach Cattaneo, a. a. O., p. 145 in S. Maria in Cosmedin, wo der äussere geradlinige Abschluss dem noch nicht einmal entspricht (s. S. 78).

hange gewinnt das eigentümliche Verhältnis dieses Gebäudeteils zum übrigen Baukörper, wie es sich uns in der Agia Sophia von Saloniki darstellte (s. S. 88), erst seine eigentliche Bedeutung. An ihr musste es uns auffallen, dass das Bema in seiner Breitenentwicklung beträchtlich hinter der des eigentlichen Naos zurückbleibt. Dass es sich dabei nicht um eine einmalige und zufällige Erscheinung handelt, beweist die Ruine der Kirche von Ephesos, wo ganz derselbe Fall vorliegt, mit dem einzigen Unterschiede, dass Prothesis und Diakonikon dort noch weniger entwickelt sind (s. S. 83 ff). Und noch ein drittes Beispiel liesse sich hinzufügen, falls die weiter unten entwickelte Auffassung über die ursprüngliche Gestalt der sogenannten Kalender-djami in Konstantinopel den wahren Sachverhalt trifft. Im Grunde genommen, findet also bei dem neuen Bautypus mit der Hinzufügung des Presbyteriums und seiner Nebenräume nur ein Vorgang seine Fortsetzung (bezw. Wiederholung), den wir bereits bei den weniger durchgebildeten und noch gar nicht im basilikalen Sinne umgestalteten Centralbauten Syriens beobachten konnten.

Die Agia Sophia von Saloniki bildet als wichtigste Vertreterin der frühesten Entwicklungsstufe des uns beschäftigenden Bautypus gewissermassen das Bindeglied zwischen ihm und ihrer berühmteren Namensschwester. Wenn ihrer Datierung neuerdings auch von solchen Forschern, die sie für jünger halten als die Agia Sophia von Konstantinopel,[1] weitere Grenzen gezogen werden und zwischen beiden eine engere Beziehung geleugnet wird, so muss ich mich im Gegensatz dazu auf den Boden der älteren Anschauung stellen, nach der die Schöpfung des Anthemios dem gleichnamigen Bau von Saloniki zum Vorbild gedient hat. Allerdings bedarf dieser Satz einer Einschränkung und näheren Erläuterung. Man muss bedenken, dass die in der Justinianischen Sophienkirche geschaffene Vereinigung des dreischiffigen Naos mit der Kuppel, wie sie so ganz dem kirchlichen Zeitbedürfnis entsprach, den nächsten Jahrhunderten noch als etwas völlig Neues erscheinen musste. Dem Umstande gegenüber, dass diese wesentlichste Errungenschaft in der Kathedrale von Saloniki und in der gesamten mit ihr zusammenhängenden Baugruppe Eingang gefunden hat, treten die Abweichungen in der Konstruktion dieses Bautypus ganz in den Hintergrund. Die Agia Sophia von Konstantinopel bildet für die Folgezeit ein allgemeines Bauideal, dem man bei der Errichtung neuer

---

[1] Laurent, Byz. Zeitschr. 1895, IV, S. 431 u. besonders Smirnow, Wiz. Wremennik. 1900, VII, S. 65.

Kirchen im Aufbau und in der allgemeinen Zusammensetzung, nicht aber in der besonderen konstruktiven Ausgestaltung des Ganzen nahe zu kommen sucht. In diesem Sinne nur haben wir es zu verstehen, wenn von Nachahmung die Rede ist. Sie stellt das Musterbild des neu geschaffenen Kirchentypus im Gegensatz zum alten basilikalen dar, der noch längere Zeit daneben fortbesteht, während die verschiedenen Formen des reinen Centralbaues nunmehr rasch verschwinden. Sogar im Abendlande begegnet uns der gut bezeugte Fall,[1] dass man sie zum Vorbild nahm, und doch waren die Baumeister eines Arighis von Benevent schwerlich im Stande, die Konstruktionen des Anthemios oder Isidor nachzurechnen, und sieht ihr Werk dem Muster wenig ähnlich. Mit um so grösserem Recht hat man bei der Kathedrale von Saloniki aus dem Namen gefolgert, dass ihre Erbauer sich eines solchen Abhängigkeitsverhältnisses der Kirche von der Agia Sophia bewusst waren. Ja, trotz allem, was man dagegen gesagt hat, erscheint dieses bei ihr noch enger als bei irgend einem Bau unseres oder jedes anderen Typus. Sie zeigt stärkere Anklänge, wenn auch nicht an die wirkliche Konstruktion, so doch an die formale Zusammensetzung des Mittelschiffes oder eigentlichen Naos der Agia Sophia von Konstantinopel, während man umgekehrt in ihr auf keine Weise die Gestalt der letzteren vorgebildet sehen kann. Eine nähere Beziehung zu dieser verrät schon ihr reicheres System der Zwischenstützen, mit dem der übrigen Denkmäler unserer Baugruppe verglichen. Und vor allem rufen die einzelnen Säulen, welche in den Abständen der westlichen Hauptpfeiler von der Eingangswand aufgestellt sind, eine deutliche Erinnerung an die Seitennischen der Agia Sophia mit ihren Säulenpaaren hervor. Eine Verringerung der Zahl der Zwischenstützen war aber bei aller Anlehnung an das Vorbild durch die Vereinfachung der ganzen Konstruktion geboten, eine Vereinfachung, die sich auch in dem Verzicht auf die Ueberwölbung der Emporen und in ihrer Eindeckung mit einfachen Pultdächern kund giebt.

Wie die Kathedrale von Saloniki unter allen Vertretern dieses Bautypus der Agia Sophia am nächsten steht, so ermangelt sie umgekehrt, mit ihnen verglichen, noch bis zu einem gewissen Grade der Durchbildung des typischen Bauschemas der Gruppe. Mit alleiniger Ausnahme der verfallenen Kirche von Ephesus erweisen sich die übrigen Glieder derselben dadurch als fortgeschrittener, dass in ihnen das

[1] Vgl. die von Bayet, Hist. de l'art byz., p. 299 beigebrachte Stelle aus Waitz. Rer. Langobard. et Italiae scriptores, p. 377.

Bema durchgängig in der vollen Breite der Kirche und in klarem Anschluss an ihre drei Schiffe angelegt ist. Ein vollkommener Ausgleich zwischen beiden Hauptteilen des Gebäudes ist damit erreicht. Ein noch weiter gehender Zusammenschluss zu einem einheitlichen Baukörper begegnet uns innerhalb der Gesamtgruppe nur in den beiden Fällen, wo die Emporen über den Nebenräumen des Bema fortgeführt sind und ihre Aussenmauern daher in einer Höhe mit denen der letzteren zusammengehen: in den Kirchen von Deré Aghsy und Ancyra. Häufiger und selbst in einem offenbar späten Beispiel, wie bei der Koimesiskirche von Nicäa, bewahren hingegen Prothesis und Diakonikon den Charakter lose angefügter einstöckiger Anbauten.

Auch im gegenseitigen Verhältnis der anderen Gebäudeteile zu einander behält die Mehrzahl der unserem Bautypus zugehörigen Denkmäler das Gepräge eines locker zusammengefügten Ganzen, dem es noch an einer innigen Verschmelzung zu einem einheitlichen Organismus fehlt. Und doch sind in seinem typischen Planschema alle wesentlichen Eigenschaften des byzantinischen Kirchengebäudes bereits gegeben. So bildet er in der Architekturentwicklung ein gar nicht zu missendes Mittelglied zwischen der Agia Sophia und dem völlig durchgebildeten Kirchentypus der Baukunst des zweiten Jahrtausends. Die Entstehung des letzteren ist ohne ihn gar nicht zu verstehen. Einen Zusammenhang zwischen beiden müssten auch die Vertreter der gegenteiligen Auffassung zugeben, die in ihm die Vorstufe der Schöpfung des Anthemios erkennen wollen, woraus sich dann die widerspruchsvolle Folgerung ergäbe, dass das Mittelglied dieser Typenfolge sowohl mit dem Anfangs- wie mit dem Endglied derselben eine geringere Uebereinstimmung zeigen würde als diese unter einander, d. h. dass die Agia Sophia von Konstantinopel sich bestenfalls als ein Erzeugnis völlig individueller Gestaltung zwischen sie einschieben würde. Wie unwahrscheinlich eine solche Sonderstellung des Justinianischen Baues ist und wie, von diesem Standpunkt betrachtet, ihre Konstruktion nicht mehr als geniale Lösung einer in der geschichtlichen Entwicklung liegenden Aufgabe, sondern nur noch als geistreiche Ueberwindung eines ausgedachten Problems erscheinen würde, dürfte aus den vorangeschickten Erörterungen hinreichend klar hervorgehen.[1] Das wahre Zeitverhältnis, das zwischen der Agia Sophia und

---

[1] Einer solchen Folgerung sind schon Dehio u. Bezold, a. a. O., S. 30 sehr nahe gekommen, und neuerdings ist Strzygowski, Jahreshefte des Oesterr. archäol. Inst. 1898, I, Beibl. Sp. 16 in der That dahin gelangt, wenn er die Sophienkirche

unserer Baugruppe besteht, und deren Abhängigkeit von ihr hat schon Salzenberg durchschaut, und mit Recht haben Essenwein und neuerdings Holtzinger und Millet an dieser Auffassung festgehalten.[1]

Doch der Zusammenhang unseres Bautypus mit der jüngeren byzantinischen Kirchenarchitektur ist nicht allein aus seiner Grundrissbildung mittelbar zu erschliessen, sondern derjenige Fortschritt im Aufbau, dem die Ausbildung ihres eigentlichen Baukanons, der kreuzförmigen Anordnung von vier Tonnengewölben um die Kuppel, zu verdanken ist, knüpft nachweislich an ihn an. Das bleibende Grundschema des griechischen Kirchengebäudes wird erst mit dem völligen Aufgehen der Nebenschiffe im Naos gewonnen. Und den entscheidenden Schritt dazu sahen wir bereits an einem der von uns betrachteten Denkmäler vollzogen. Es ist die Kirche von Deré Aghsy, die, im Grunde genommen, unseren Bautypus mit seinem halbbasilikalen Charakter sprengt und nur durch die übereinstimmende Anordnung sämtlicher Gebäudeteile sowie durch die Beibehaltung der Seitenemporen ihre entferntere Zugehörigkeit zu ihm im übrigen dennoch nicht verleugnen kann. Die Herstellung eines einheitlichen, von den seitlichen Hauptmauern der Kirche begrenzten Raumes aber ist hier schon ins Auge gefasst und oberhalb der Emporen bereits verwirklicht, indem man auf beiden Langseiten die Hauptbogen bis zu den Aussenwänden verbreitert und diese in der vollen Höhe des Naos aufgeführt hat. Mit der zur Längsachse der Kirche parallelen Anlage der Gewölbe der Nebenschiffe im Erdgeschoss ist die kreuzförmige Anordnung des oberen Gewölbesystems um die Kuppel vereinigt, die in der späteren Entwicklung der byzantinischen Baukunst schliesslich die Alleinherrschaft gewinnt. Für die altbyzantinische Zeit bildet diese aber keineswegs die Regel. Mit viel besserem Rechte können wir für sie die dreischiffige Zusammensetzung des Naos (im weiteren Sinne) als die typische Form des Aufbaus betrachten. Allerdings liegt das spätere System, gleichsam im Keime vorgebildet, schon mit darin. Es ist sogar in einem vereinzelten Falle vor der Entstehung unseres Bautypus zur reinen Anwendung gekommen, wenn

Agios Sergios und Bakchos und S. Vitale «geistreiche Lösungen von Problemen» nennt, «die weniger vom Standpunkte der praktischen Brauchbarkeit als von dem einer hochentwickelten, theoretisch-spekulativen Architektur geschaffen» seien. Strzygowski, der doch selbst (ebenda, Sp. 15) «die zielbewusste Entwicklung» von der Agia Sophia beginnen lässt, giebt leider keine Andeutung darüber, wie er sich den Zusammenhang zwischen ihr und dem späteren Bauschema vorstellt.

[1] Salzenberg, a. a. O., S. 133 (in-4⁰); Essenwein, a. a. O., S. 147 ff.; Holtzinger, Die altchristl. u. die byz. Bauk., S. 162 ff.; Millet, a. a. O., p. 52.

gleich unter besonderen Umständen, — in der Agia Irene.[1] Hier liess sich die Einfügung der Kuppel kaum auf andere Weise bewerkstelligen, weil man mit oder ohne Absicht an den streng basilikalen Grundriss gebunden war (s. S. 94). Durch den Anbau von Gewölben ausserhalb der Tragebogen und der dazu erforderlichen Schildmauern hätten aber die Planverhältnisse eine vollkommene Verschiebung erlitten. Daher sind in der Agia Irene bereits diese Bogen bei beiden Kuppeln, die ihr Hauptschiff überwölben, bis zur vollen Breite der Nebenschiffe entwickelt. Dagegen scheint beim centralen Bautypus der Justinianischen Epoche und der nächsten Folgezeit die Einbeziehung der Nebenschiffe unter das Gewölbesystem der Kuppel oder gar ihre völlige Beseitigung noch ein fremder Gedanke geblieben zu sein. Aber eine gewisse Verbreiterung auch der seitlichen Hauptbogen spielt in einzelnen Denkmälern unserer Baugruppe, ungeachtet der Nebenschiffe, eine nicht unwichtige Rolle. Am bedeutendsten erscheint sie, dank der oben hervorgehobenen Zusammensetzung der Hauptpfeiler (s. S. 102), in der Agia Sophia von Saloniki, wo der eigentliche Naos dadurch eine beträchtliche kreuzförmige Erweiterung erfährt. Sie fehlt in einem Falle (bei der Nikolaoskirche) gänzlich und in einem weiteren (in Ephesos) fast ganz, und erreicht auch in den beiden übrig bleibenden Kirchen (von Ancyra und Nicäa) kein bedeutendes Mass, wenngleich deren Grundriss das Kreuz am reinsten ausgeprägt zeigt, da die Breite aller vier Hauptbogen in ihnen völlig gleich bemessen ist. Dazu kommt, dass in der Koimesiskirche diese kreuzgestaltige Erweiterung des Naos sich auch in der Aussenansicht an den vorgelegten Giebeln bereits zu erkennen giebt, — freilich in einem so schwachen Grade, dass man darin nur die ersten Ansätze der späteren Art der Dachanlage, nicht aber ein Kennzeichen der Zugehörigkeit des Baues zur Architektur des zweiten Jahrtausends erblicken kann, wie es neuerdings geschehen ist.[2]

3. Nachweis der halbbasilikalen Bauform in Byzanz.

Die Beziehungen, welche sich von dem uns beschäftigenden Bautypus nach rückwärts wie nach vorwärts hinüberspinnen, bestätigen demnach jene spärlichen, aber unter sich übereinstimmenden chronologischen Hinweise allgemeiner Art, die sich uns bei der Betrachtung

[1] Salzenberg, a. a. O., Taf. XXXIII; Bêljajew, a. a. O., Taf. II u. III.
[2] Diehl, a. a. O., p. 75.

der Denkmäler im einzelnen ergeben haben. Im Hinblick auf die ansehnliche Zahl der zu dieser Baugruppe zählenden Kirchen sind wir daher berechtigt, in ihm den vorherrschenden Bautypus der Uebergangszeit etwa von der Wende des VI. bis gegen Ausgang des IX. Jahrhunderts zu erkennen, ohne die Grenzen zunächst genauer bestimmen zu können. Wenn ihm aber eine so wichtige entwicklungsgeschichtliche Stellung zukommt, wie damit behauptet wird, stellte er gewiss keine in Kleinasien einheimische und vorzugsweise auf das kleinasiatische Verbreitungsgebiet beschränkte Bauform dar. Dagegen spricht auch schon sein Vorkommen in Thessalonike, der zweiten Stadt des Reiches, zumal in so wenig durchgebildeter Gestalt. Aber auch in der Hauptstadt muss er dann vertreten gewesen sein, ja seinen Ursprung haben. Sind daselbst durch bösen Zufall wirklich alle Bauten dieses Typus untergegangen?

Halten wir Umschau unter den Denkmälern Konstantinopels, deren Entstehung nach den im einzelnen gegebenen Anhaltspunkten in die bezeichnete Periode der Vorherrschaft unseres Bautypus fallen muss. Zwei hervorragende Baudenkmäler haben sich aus dieser Zeit bis auf den heutigen Tag in türkischer Verwendung als Moscheen erhalten, wenngleich nicht in unverfälschter Gestalt, wie es unter solchen Umständen begreiflich ist. Wenn wir nach den bisher geltenden Zeitansätzen gingen, hätten wir allerdings keine Veranlassung, uns mit der einen von ihnen, der sogenannten Kodja-Mustapha-Pascha-djami[1] zu beschäftigen, um so mehr als sie keine offenbaren Beziehungen zu unserem Typus verrät. Die Auffassung, welche ich von dem genannten Bau gewonnen habe, lässt es mir jedoch geboten erscheinen, ihre Stellung zu diesem wenigstens mit einem Streifblick zu prüfen. Die Moschee gilt nach der allgemein anerkannten und wohlbegründeten Bestimmung des Patriarchen Konstantios[2] für die alte Kirche des Apostels Andreas. Der erhaltene Bau, vielleicht der merkwürdigste der gesamten byzantinischen Architektur, kann aber m. E. entgegen den bisherigen Annahmen ebensowenig dem Basilius Macedo wie dem Jahrhundert des Arkadius zugeschrieben werden,[3] sondern scheint

[1] Pulgher, a. a. O., pl. XV, p. 30.

[2] Κωνστάντιος, Κωνσταντινιάς, S. 107 ff.

[3] Strzygowski, Jahrb. d. k. d. archäol. Inst. 1893, VIII, S. 10 ist geneigt, in ihm die Gründung der Arkadia, der Schwester Theodosius II. zu erkennen. Πασπάτη, Βυζαντιναὶ Μελέται, S. 317, der die Nachrichten zur Geschichte des Denkmals bietet, hält die jetzige Moschee für die Kirche des kretensischen Märtyrers Andreas

mir nur in die Zeit der nächsten Nachfolger Justinians hineinzupassen. Denn er zeigt mit keinem Baudenkmal eine nähere Uebereinstimmung als mit der Agia Sophia, wie sich umgekehrt kein rein byzantinisches mit ihr näher berührt als die Kodja-Mustapha-Pascha-djami. Stellt diese doch den einzigen Versuch in der Geschichte des griechischen Kirchenbaues dar,[1] das von Anthemios in so grossartiger Weise zur Anwendung gebrachte Konstruktionsmittel der Anschliessung von Halbkuppeln an die Bogen der Hauptkuppel für den Zweck der Raumerweiterung wieder zu verwerten, wenngleich nicht wie dort in der Längsrichtung, sondern in der Breitenachse der Kirche. Damit ist auch die einheitliche Zusammenfassung der Seitenschiffe mit dem Naos unter Aufgabe der seitlichen Zwischenstützen und Emporen bereits erreicht, was hier aber mehr wie ein zufälliges Nebenergebnis erscheint. Eine solche Raumgestaltung wurde durch die bescheidenen Abmessungen des Baues besonders erwünscht. Diese vereinzelte Anlehnung an die Agia Sophia entspricht aber wenig der Richtung einer späteren Epoche wie der Basilius I., welche schon einen durchgebildeten Kirchentypus vor Augen hatte und in der kreuzförmigen Anordnung der Tonnengewölbe um die Kuppel ein viel einfacheres Mittel

(† 761), in der die Stifterin derselben, Raülena, im J. 1273 den Patr. Arsenius bestatten liess; Pachymeres, I, p. 85 (Bonn). Kondakow, Byz. Kirchen u. s. w., S. 161 hat gezeigt, dass es sich um ein und dasselbe Heiligtum handelt, da Raülena identisch ist mit Theodora, der Nichte Michaels des Paläologen, von der es heisst, dass sie in der Kirche des Apostels Andreas lebte; Nikeph. Gregoras, p. 178 (Bonn). Kondakow nimmt also wohl mit Recht an, dass im Heiligtum des letzteren dem kretensischen Märtyrer nur ein Paraklission gestiftet wurde. Er widerspricht mit gutem Grunde der Hinabrückung des Baues bis in diese späte Zeit, hat aber auch schon die Unmöglichkeit erkannt, ihn dem V. Jahrh. zuzuschreiben. Er setzt ihn, gestützt auf die Nachricht des Const. Porph. (Theoph. Cont. de Bas. Mac., p. 323) von einem Umbau der Kirche des Apostels durch Basilius I., ins IX.—X. Jahrh. Doch kann ich mich aus den u. a. Gründen auch damit nicht einverstanden erklären. K. übersieht an dem Denkmal einige unverkennbar nachträgliche Aenderungen. Er ist im Irrtum, wenn er in Pulghers Plan auch im mittleren u. südlichen Abschnitt des Narthex Kuppelgewölbe hineinkorrigieren will. Hier sind vielmehr gerade noch die alten Gewölbe, eine Tonne im ersteren u. ein echtes Kreuzgewölbe im letzteren, vorhanden, während die von Pulgher ganz richtig nur auf der Nordseite des Narthex und anstossenden Eckraumes des Naos angegebenen höher liegenden Kuppeln augenscheinlich bei einer späteren Restauration — und zwar m. E. bei der des Basilius I. — hinzugefügt, die älteren Gewölbe hingegen entfernt sind. Das jetzt beseitigte Katichumenion befand sich, wie Pulgher mit Recht annimmt, wohl nur über dem gleichfalls von einem quergestellten Tonnengewölbe bedeckten westlichen Abschnitt des Naos. K. setzt irrigerweise auch zu beiden Seiten des Kuppelraumes Säulenstellungen und Emporen voraus. Der Bau bedarf noch einer erneuten gründlichen Untersuchung.

[1] Ich befinde mich mit der o. vorgetragenen Ansicht in völliger Uebereinstimmung mit Diehl, L'égl. et les mos. de S. Luc, p. 20.

zur Erreichung desselben Zieles besass. Auch die wuchtige Schwere der Wölbungen, unter denen uns das echte Kreuzgewölbe neben der Tonne begegnet, bestimmt mich, die Kodja-Mustapha-Pascha-djami noch in die altbyzantinische Zeit oder doch spätestens in die erste Hälfte des VII. Jahrhunderts hinaufzurücken. Sie für eine Vorläuferin der Agia Sophia zu halten, verbietet mir hingegen ganz so wie bei dem uns hauptsächlich beschäftigenden Bautypus das Vorhandensein einer ausgebildeten dreifachen Apsis, die in der Zeit Theodosius II noch nicht einmal an einer Basilika nachweisbar ist. In der jetzigen Moschee möchte ich vielmehr (mehr auf Grund eigener persönlicher Besichtigung als nach ihrer mangelhaften Wiedergabe bei Pulgher), wie schon bei der Betrachtung seiner Kapitälformen [1] angedeutet wurde (s. S. 60 ff.), einen gegen Ausgang des VI. oder in den ersten Jahrzehnten des VII. Jahrhunderts an Stelle der Gründung der Arkadia errichteten eigenartigen Neubau sehen, der unabhängig von unserem Bautypus und vor dessen allgemeinerer Aufnahme entstanden ist. Zu ihm hat er wenigstens kein engeres verwandtschaftliches Verhältnis, wenn sich auch eine gewisse Uebereinstimmung in der Anlage und Gestaltung einzelner Gebäudeteile als Ausfluss gleichzeitiger Baugewohnheiten und -bestrebungen sogar bis hierher verfolgen lässt. Wir finden auch in der Kodja-Mustapha-Pascha-djami die enge Zusammenschliessung der östlichen Hauptpfeiler mit den Seitenmauern des Altarraumes und in dem letzteren die seitlichen nischenartigen Ausbuchtungen, wie sie uns von den Kirchen in Ancyra und Deré Aghsy her bekannt sind. Eine noch im besonderen zu berücksichtigende Gleichartigkeit weist ferner die Moschee mit einzelnen Denkmälern unseres Bautypus in der Bauart der Kuppel auf.[2]

Ungleich grössere Uebereinstimmung besteht zwischen dem letzteren und einem zweiten wichtigen Baudenkmal der Uebergangszeit, das ebenfalls noch lange nicht genügend in seiner Bedeutung für das Verständnis der byzantinischen Architekturentwicklung gewürdigt ist, der sogen. Kalender-djami.[3] Seine Beurteilung wird uns dadurch er-

[1] Pulgher, a. a. O. pl. XV, 3 — p. 30; vgl. S. 60, A. 1 u. 4.

[2] Sie stürzte nach Πασπάτη, a. a. O. im J. 1765 z. T. ein und erfuhr eine Erneuerung, aber augenscheinlich in alter Gestalt.

[3] E. Freshfield, Notes on the church now called the Mosque of the Kalenders at C-ple, Archäologia, 1897. LV, 2, pl. XXVI—XXXVII, p. 431—38. Sein Bericht entstammt dem Jahre 1881 (1. IV), blieb aber in Ermangelung von Phot. bis 1897 ungedruckt. Auch Plan und Schnitte sind ihm erst nachträglich von anderer Seite geliefert worden, namentlich die letzteren erweisen sich jedoch z. T. als unrichtig (s. u.).

leichtert, dass mehrere photographische Aufnahmen von seiner Aussen- und Innenansicht und eine alte Zeichnung der ersteren vorliegen.[1] Aber um mit voller Sicherheit die ursprüngliche Gestalt der Kalender-djami festzustellen, wird es noch eingehender technischer Untersuchungen bedürfen. Das Gesamtbild des Baues wird einmal in aussergewöhnlichem Masse getrübt durch die starke Verstümmelung und Verunstaltung, der einige Gebäudeteile seitens der Türken ausgesetzt gewesen sind. In Folge dessen ist jetzt das ganze Bema noch vor dem Ansatz der eigentlichen Apsisnische durch eine quer vorgezogene Rückwand beschnitten, sodass vom Altarraum selbst nur der vordere, von dem an den östlichen Hauptbogen anschliessenden Tonnengewölbe bedeckte Teil erhalten ist (s. Fig. 25).[2] Die entsprechenden Abschnitte der Prothesis und des Diakonikon sind in unregelmässige Nebenräume verwandelt, dabei die erstere durch eine neue, schräg verlaufende

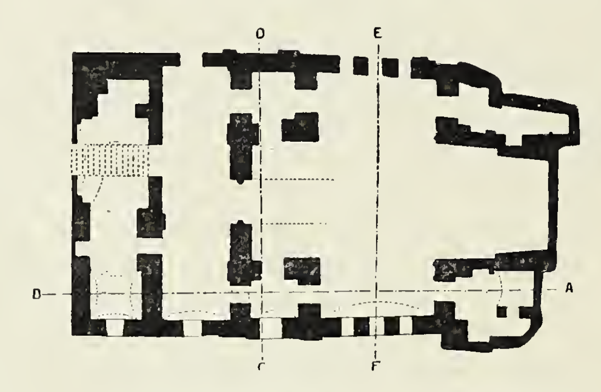


Fig. 25. Plan der Kalender-djami (nach Freshfield).

Seitenmauer ausserordentlich verengert.[3] Die Verbindung zwischen dem Altarraum und diesen Nebenkammern scheint erst bei der jüngsten türkischen Restauration, von der das Innere der Moschee bis heute einen ziemlich frischen Anstrich bewahrt hat, gänzlich gesperrt worden zu sein.[4] Es handelte sich jedoch dabei nicht um die gewöhnlichen

---

[1] Πασπάτη, a. a. O., S. 351, der jedoch noch keinen Zutritt zur Moschee erhalten konnte. — Das ist zuerst Freshfield gelungen und nach ihm Mühlmann; vgl. Zeitschr. f. bild. K. XXI, 1886, S. 49. Im J. 1899 bot es mir keine Schwierigkeiten mehr.

[2] Die Curve der Apsis hat Freshfield noch nach einem Brande der anstossenden Häuser in den Grundmauern feststellen können; Freshfield, a. a. O., p. 434.

[3] Das Diakonikon habe ich leider nicht besichtigen können.

[4] Diese müsste dann zwischen 1880 und 1886 fallen, da Freshfield bei seinem ersten Besuch noch den Durchgang zur Prothesis (bezw. zur l. Nebenkammer) offen gefunden hat, während Mühlmann einen solchen schon auf beiden Seiten

Durchgänge aus dem Presbyterium in die Nebenräume des Bema, denn diese Thüren müssten auf einer Linie mit oder gar jenseits der jetzigen türkischen Verschlussmauer gelegen haben. Die zugemauerten Oeffnungen waren vielmehr die Bogen, welche die östlichen Hauptpfeiler von den Seitenmauern des Altarraums schieden, ganz so wie die auf der Eingangseite des Naos zwischen die Westwand und die ihr gegenüberstehenden Pfeiler eingespannten, noch heute offenen Bogen es thun.[1] In den erhaltenen Kammern haben wir also z. T. die hinter den Ostpfeilern liegenden quadratischen Eckräume des Naos und nur in ihren hinteren Abschnitten Reste des Diakonikon und der Prothesis zu erkennen.

Die ursprüngliche Gleichartigkeit der Anlage auf beiden Seiten (d. h. im Osten und Westen) wird nämlich nicht nur durch die spätesten Umbauten der Türken verschleiert, sondern auch durch eine tief eingreifende Veränderung, welche noch in byzantinischer Zeit in der Kirche vorgenommen worden ist. Das Templon ist im späteren Mittelalter bis an die Grenze des östlichen Kuppelbogens vorgeschoben worden, wie die auf der Stirnseite der östlichen Hauptpfeiler erhaltenen schönen Pilaster mit darüber liegendem Architrav beweisen. Zwischen ihnen wurde zweifellos die Verbindung durch ein aus gleichartigen Pfeilern nebst Gebälk zusammengesetztes Templon hergestellt. Dadurch sowie durch seinen frei herausgearbeiteten Blätterschmuck von überfallendem Akanthus erweist sich dieses dem der Kachrije-djami, von dem uns noch weniger beträchtliche Reste erhalten sind,[2]

vermisste. Von dem schrägen Verlauf der Seitenwände des Altarraums, den der Plan (s. Fig. 25) zum mindesten viel zu stark angiebt, lassen die Aufnahmen wenig erkennen. Jedenfalls kann auch er nur von der Erneuerung der Wandbekleidung herrühren.

[1] Die Gestalt und Höhe der letzteren ist aus den Schnitten bei Freshfield, a. a. O., p. 434 ff., annähernd zu ersehen. Ich muss mich im allgemeinen auf das von ihm gebotene reichlichere Anschauungsmaterial beziehen, soweit meine Beobachtungen dazu stimmen, und auf die Wiederholung des Planes und der Aussenansicht in Fig. 25 und 26 beschränken, welche die wichtigste Grundlage für das Verständnis der nachfolgenden Ausführungen bilden.

[2] Vgl. bei Freshfield, a. a. O., pl. XXXI mit pl. XXXV. Die von überfallendem Akanthus gleichen Stils umgebene Büste des Erlösers an der Stirnseite des s.ö. Hauptpfeilers der Kachrije-djami gehört augenscheinlich zu einem ebensolchen Templon, das der Erbauung der Chorakirche durch die Schwiegermutter des Alexios Komnenos kaum gleichzeitig sein dürfte (Nikeph. Greg. I, p. 459). Ganz ähnlich ist das Blattwerk an der einen Bogeneinfassung im Paraklission mit dem Epitaph des Tornikios stilisiert. Die andere zeigt etwas verschiedene Behandlung und scheint älter zu sein; vgl. Kondakow, a. a. O., Taf. 26 u. 27. Die Felder des Templons zwischen den Pilastern waren hier wie dort durch Mosaikbilder ausgefüllt, von denen die Kachrije-djami noch Ueberbleibsel eines solchen der Hodigitria bewahrt.

aufs engste verwandt und kann es daher frühestens dem Ausgang des XIII. Jahrhunderts angehören. Mit ihm aber hängt augenscheinlich die ganze reiche, jetzt freilich an vielen Stellen durch eine roh gemalte Nachahmung ersetzte Marmorvertäfelung des Innern der Kirche zusammen, die gleichfalls an die der eben genannten Moschee erinnert. Es entsteht nun die Frage, ob nicht mit der neuen Wandverkleidung, die die Kirche damals erhalten zu haben scheint, auch bauliche Veränderungen Hand in Hand gingen, während es unrichtig wäre, ihre Erbauung erst dieser Zeit zuschreiben zu wollen. Dem widerspricht sichtlich die Beschaffenheit anderer Bau- und Zierglieder. Die Gewölbe in beiden Vorhallen der Kirche haben ganz den schwer lastenden Charakter der altbyzantinischen Bauweise. Die Konstruktion der Kuppel fügt sich, wie noch näher gezeigt werden soll, an entsprechender Stelle in den allgemeinen Entwicklungsgang dieses wichtigen Baugliedes ein. Und was den Ausschlag giebt, die Kalender-djami bleibt, auch wenn man sich die den Türken zur Last zu legenden groben Verstümmelungen wieder ausgeglichen denkt, als Ganzes eine unvollständige Anlage.

Ganz so wie bei allen mit Sicherheit unserer Baugruppe zugezählten Kirchen sind auch in der Kalender-djami die Hauptpfeiler mit den gegenüberliegenden Mauern des Naos und des Altarraumes gebunden und von ihnen nur durch die oben bezeichneten kleinen Bogen getrennt, und zwar nicht nur zu ebener Erde, sondern auch in der Höhe, welche den Emporen entsprechen würde, wenn solche vorhanden wären. Die oberen Durchbrechungen sind sogar alle noch bis auf den heutigen Tag offen geblieben. Die Eckräume des Naos haben dem entsprechend eine zweistöckige Anlage und öffnen sich nicht wie im jüngeren byzantinischen Bautypus in ihrer vollen Erhebung nach den Hauptbogen. Sie sind im unteren Geschoss mit Kappen eingewölbt, während oben die ursprüngliche Einwölbung zunächst noch unklar bleibt (vielleicht wies sie kleine Kuppelgewölbe auf).[1] Dem Besucher des Baues fällt es alsbald auf, dass jetzt ausser einer leichten

---

[1] Leider habe ich nur den leicht zugänglichen nordwestlichen oberen Eckraum besichtigt, in dem man hoch hinaufsah, ohne das Gewölbe erkennen zu können. Nachträglich musste ich mich durch die Abbildungen bei Freshfield, a. a. O., pl. XXVI u. Πασπάτη, a. a. O. überzeugen lassen, dass gerade er wohl nur mit einem späten Notdach bedeckt ist. Das Aeussere der Moschee, an die sich im Norden der Garten des Derwischklosters anschliesst und die auf der Südseite durch eine dicht herumgeführte Mauer gegen die kleine Nebenstrasse abgesperrt ist (s. d. Abb. bei Πασπάτη), habe ich überhaupt kaum in Augenschein nehmen können. In Folge dessen ist mir an Ort und Stelle jener Umstand entgangen.

(türkischen) Holztreppe, die unter dem westlichen Tragebogen angebracht ist, jeder Zugang zu den oberen Eckräumen fehlt.[1] Die einzige Erklärung dafür ergiebt sich aus der Annahme, dass in der Kalender-djami anfangs Emporen auf beiden Seiten vorhanden waren, deren alleinige Ueberbleibsel wir in ihnen zu erkennen hätten, und man kann nur darüber im Zweifel sein, wo dieselben sich befanden. Denn keinesfalls genügt die Voraussetzung, dass sich nur auf der Westseite eine Empore an den Naos anschloss, welche offenbar auch jetzt noch in Gestalt eines dunkeln, mit ihm ausser Verbindung gesetzten Ober-



Fig. 26. Aussenansicht der Kalender-djami (von NW.) (nach Freshfield).

geschosses über dem inneren Narthex erhalten sein muss, wie eine aufmerksame Betrachtung der photographischen Aussenansicht (s. Fig. 26) gar nicht bezweifeln lässt. Nur darum ist das Pultdach (unverkennbar

[1] Auch Freshfield, a. a. O. p. 435, der in den östlichen noch Holzstiegen (od. Leitern?) vorfand, sieht sich dadurch in Verlegenheit gesetzt und nimmt daher an, dass die Galerieen über den Nebenkammern des Altarraumes besondere Zugänge von anstossenden Gebäuden aus hatten. Er beruft sich auf die viel spätere Analogie von Hosios Lukas. Aber dort besteht immerhin ein Zusammenhang des gesamten Obergeschosses.

neuester Entstehung), das jetzt beide Vorhallen überdeckt, bis zu solcher Höhe steil emporgeführt.[1] Von dieser allem Anschein nach jetzt lediglich verborgenen Westempore würden aber die beiden hinter den östlichen Hauptpfeilern liegenden oberen Eckräume immer noch unzugänglich bleiben. Es muss vielmehr ursprünglich ein vollständiger oberer Umgang dagewesen sein, dessen mittleren verbindenden Teil sie darstellte. Als nächstliegende Möglichkeit drängt sich der Gedanke auf, dass auf den beiden Längsseiten Emporen zwischen die Hauptpfeiler eingebaut waren, die jedoch keine obere Säulenstellung trugen, wie in der Kirche von Deré Aghsy. Allein es ist kein rechter Grund wahrnehmbar oder denkbar, weswegen man solche Galerien in späterer Zeit beseitigt haben sollte. Auch deutet nicht die geringste Spur auf sie hin. Dagegen bieten sich ganz bestimmte Anhaltspunkte für eine andere Auffassung der ursprünglichen Anlage des Baues, welche eine nachträgliche Vereinfachung derselben leichter verstehen lassen würde.

In die Aussenmauern des Naos sind beiderseits je zwei Säulen mit groben korinthischen Kapitälen eingebaut, welche kleine Arkaden stützen. Diese bilden jetzt Fensternischen, während die Intercolumnien durch die vertäfelten (bezw. bemalten) Mauerstöcke geschlossen sind. Es ist kaum möglich, sich der Schlussfolgerung zu entziehen, dass hier anfangs offene Bogenstellungen vorhanden waren und dass sie erst bei Gelegenheit jener mittelalterlichen Restauration, der die Kirche ihre Wandvertäfelung verdankt, zugemauert worden sind, wenn nicht gar erst durch die Türken. Dafür spricht auch der Umstand, dass zwei gleiche Säulen mit denselben korinthischen Kapitälen auf der Westseite des Naos zu beiden Seiten des Eingangs zur Hälfte von der Mauer umschlossen dastehen.[2] Dass ihre Verbindung mit dieser keine ursprüngliche sein kann und nur darum geschaffen worden ist, weil sie hier ihren alten Platz behaupten, wird auf den ersten Blick klar. Folglich öffnete sich vorher der Naos wie in der Klemenskirche in Ancyra durch eine dreifache Bogenstellung zum Narthex. Und in gleicher Weise müssen sich auf seinen Langseiten aussen bedeckte Räume

---

[1] An dieser Stelle weist der Längsschnitt bei Freshfield, a. a. O., p. 434 einen offenbaren Fehler auf, insofern das Dach sogar bis an die westlichen Hauptpfeiler heranreicht. Die Empore erscheint dadurch im Widerspruch zu seiner eigenen Angabe, nach der sie sich über dem Innennarthex befindet, und in Verwechslung mit den o. e. oberen Eckräumen weiter nach innen verlegt (bezw. ganz unterdrückt). Wo bleibt da der westliche Hauptbogen? In Wirklichkeit erschliesst er sich von unten auf frei zum Naos. — Auch kommen bei Freshfield in den Querschnitten alle 4 Tragebogen (bezw. Tonnengewölbe) gar nicht zum Ausdruck.

[2] Abgeb. bei Freshfield, a. a. O., pl. XXVII und XXVIII; s. auch Fig. 25.

an die Arkaden angeschlossen haben. Einen bedeckten äusseren Seitengang anzunehmen, wie solche an einzelnen Kirchen der Komnenenzeit vorkommen, fehlt uns bei einem altbyzantinischen Bau jede Berechtigung. So bleibt nur die Annahme übrig, dass sich einst Nebenschiffe an den Naos anschlossen, welche aller Wahrscheinlichkeit nach Emporen trugen. Damit ergäbe sich für die Kalender-djami in ihrer ursprünglichen Gestalt ein Grundriss, der im wesentlichen mit demjenigen der Agia Sophia von Saloniki übereinstimmen würde und in so fern auch mit dem der Ephesischen Kirche, als das Bema in sämtlichen drei Fällen noch nicht die volle Breite des mittleren Gebäudeteiles besitzt und seine Nebenräume nicht den Seitenschiffen in gerader Linie vorgelagert sind.[1] Ausser den oben angedeuteten Umständen spricht auch die ziemlich mässige Breitenentwicklung der Kreuzarme in der Konstantinopler Moschee dagegen, dass diese allein als Seitenräume des Naos gedient haben. Ein Vergleich mit dem Grundriss der Kathedrale von Saloniki (s. Fig. 8) lässt eine auffällige Uebereinstimmung der Planverhältnisse mit dem entsprechenden Ausschnitt aus diesem nicht verkennen.

Den Grund dafür, dass man die Seitenteile des Gebäudes im zweiten Jahrtausend beseitigt und sein Fassungsvermögen damit verkleinert hat, kann man in den veränderten Bedürfnissen der späteren, überhaupt an kleinere Kirchen gewöhnten Zeit sehen, der die Nebenschiffe als etwas Ungewohntes und Ueberflüssiges erscheinen mussten und der, nach den Denkmälern zu schliessen, eine dem Bema gegenüberliegende Empore durchgängig genügte. Waren die ersteren, nach etwa halbtausendjähriger Zwischenzeit, nicht mehr in gutem Zustande, sondern durch äussere Gewalt wie Erdbeben oder Feuer stärker beschädigt, so konnte ihre Niederlegung leicht einen einfacheren und weniger kostspieligen Ausweg bieten als die Wiederherstellung, zumal

---

[1] Das geht für die Kalender-djami unter der obigen Voraussetzung schon aus dem Plan hervor, da sie sonst den Altarraum an Breite hätten übertreffen müssen. Dass Prothesis und Diakonikon auch hier nur die Gestalt kleinerer einstöckiger Anbauten hatten, ist aber auch noch aus der Ostansicht der Kirche zu ersehen, die in der geflickten und veränderten Rückwand über der ersteren die Wölbung eines alten Fensters aufweist, wie wir solche auch bei der Agia Sophia von Saloniki finden; vgl. Freshfield, a. a. O., pl. XXXIII. Die Eingänge zu den Nebenräumen lagen wohl in gerader Linie den Nebenthüren des Naos (unter den westlichen Eckräumen) gegenüber (s. Fig. 25, Linie AB). Die Verwandtschaft der ganzen Anlage mit der Agia Sophia von Saloniki ist mir gleich nach dem Besuch der Kalender-djami (im April 1899) aufgegangen. Zur Wiederholung des letzteren fehlte aber die Gelegenheit. Erst durch Kenntnisnahme der Freshfield'schen Publikation bot sich die Möglichkeit einer Nachprüfung, durch die sich meine Ueberzeugung immer mehr befestigte.

wenn die Emporen, wie es leicht möglich ist, nur ein Sparrendach besassen.

Trifft unsere Voraussetzung zu, so muss auch das gesamte Fenstersystem der Seitenwände des Naos von späterer, wenn nicht gar spätester Entstehung sein. Und in der That sieht es mit seiner dreireihigen Anordnung und mangelnden Zusammenfassung der Fenster zu Gruppenverbänden einer altbyzantinischen Fensterarchitektur sehr wenig ähnlich. Die ausnehmende Höhe der Schildmauern bietet Spielraum genug, dass man sich dieselben in ihrem mittleren Teile von den Bogenstellungen der oben angenommenen Seitenemporen durchbrochen denken kann. Damit stimmt nun auch noch ein weiterer bemerkenswerter Umstand. Wenn wir nämlich voraussetzen, dass sich die Dächer der Emporen bis nahe an den Sims der obersten Fensterreihe erhoben und dass diese sich wie sonst in unserem Bautypus über ihnen frei nach aussen öffnete, so würde ein solcher Dachansatz mit dem des Pultdachs, das die beiden Vorhallen der Kirche bedeckt und das zwar neu, aber in seiner Erhebung durch die erhaltene Westempore bestimmt ist (s. Fig. 26), zusammenfallen. In der unvollkommenen, aber anscheinend zuverlässigen Zeichnung, die uns bei Paspati den Bau in einem um ein Vierteljahrhundert älteren Zustande zeigt, besitzen wir ein wertvolles äusseres Zeugnis dafür, dass die (auf beiden Seiten übereinstimmende) jetzige Anordnung der Fenster jedenfalls nicht die ursprüngliche sein kann. Denn wir sehen bei Paspati die südliche Schildmauer nur von zwei kleineren schräg übereinanderstehenden Fenstern durchbrochen. Also müssen hier mehrfache Veränderungen, Zumauerungen und neue Durchbrechungen, stattgefunden haben, bevor sie ihr heutiges Aussehen annahm.

Paspati's Darstellung scheint sogar noch einzelne Hinweise auf die von mir vermutete Bestutzung des Gebäudes auf seinen Langseiten zu enthalten. Sie lässt an der Stelle, welche in der Aussenansicht dem südwestlichen Eckraum des Naos entspricht, eine bis nahe an den Dachsims hinaufreichende Blend- oder Fensternische erkennen.[1] Fenster von so gestreckter Gestalt dürften jedoch zu den Seltenheiten der byzantinischen Architektur gehören, ja auf den Lang-

[1] In Paspati's Zeichnung tritt der bezeichnete Bauteil ausserdem über die Flucht der mittleren Schildmauer in merklichem Grade vor. Dem entspricht in Freshfields Planskizze nur die Andeutung eines Pilasters, was nicht ganz dazu stimmen will. Eine stärkere und breitere Ausladung ist an der entsprechenden Stelle im Osten angegeben, wo eine Einschnürung des Seitenschiffs ebenfalls ganz am Platze wäre, die ursprüngliche Anlage aber doch in keinem Falle ein solches Aussehen gehabt haben kann.

seiten einer Kirche kaum vorkommen, für eine einfache Blendnische erscheint die Vertiefung aber zu bedeutend. Ihr Vorhandensein würde sich hingegen unter dem oben aufgestellten Gesichtspunkt leicht dadurch erklären, dass sich hier ein Durchgang aus der Seitenempore in jenen (oberen) Eckraum befand, der aber selbst nur den unteren Teil einer bis oben durchgehenden Mauerdurchbrechung bildete, die in der Höhe des Dachansatzes der Empore durch ein leichteres Gewölbe überbrückt war und über diesem noch ein Oberfenster (oder einen Entlastungsbogen) bildete, eine Konstruktion, die uns wieder von der Agia Sophia in Saloniki her bekannt ist (s. S. 42).

Die entsprechende Stelle der Nordseite des Baues entzieht sich einer näheren Beurteilung, weil die oberen Teile dieser Ecke des Naos, wie schon bemerkt (s. S. 114[1]), stärker zerstört sind. Schon Paspati's Zeichnung lässt hier einen niedrigeren Baukörper von undeutlicher Bedachung sichtbar werden, da bei ihm von der Nordecke der Fassadenmauer, welche ihn verdecken müsste, ein gutes Stück abgetragen erscheint.[1] Die photographische Aufnahme zeigt die letztere jetzt in völligem Verfall, das dahinterliegende Gemäuer aber überdies vollkommen von Schlinggewächsen überwuchert. Immerhin ist aus ihr zu ersehen, dass die Nordmauer der Moschee keineswegs eine gleichmässige Fläche darstellt. Vielmehr treten gerade in ihrem vorderen Teile sichtlich verstümmelte pilasterartige Glieder aus ihr hervor (s. Fig. 26).

Noch an einem zweiten Punkte gewahren wir bei Paspati eine unverkennbare Zuthat aus jüngster Zeit, wo sich nach unserer Voraussetzung ebenfalls ein alter Durchgang befunden haben müsste. Die südliche Schmalseite des Vorbaues, der die beiden Vorhallen der Kirche in sich schliesst, weist nach hinten zu eine spitzbogige Blendnische auf, deren Form zwar unzweifelhaft türkische Mache in ihr verrät, die aber doch zur Vermutung Grund giebt, dass die Mauer hier schon vorher nicht in ununterbrochener Schichtung geschlossen war. Und in der That musste der Innennarthex genau an dieser Stelle in die Nebenschiffe übergehen, wenn solche einst vorhanden waren oder, richtiger gesagt, er musste sich noch weiter nach Süden fortsetzen und, sei es durch Thüren oder Bogen, sei es ohne jede Verengerung, mit ihnen zu einem fortlaufenden Umgang zusammenschliessen.[2] Auf Paspati's Zeichnung hat sowohl die besagte Seitenwand wie auch die

---

[1] Nach Angabe Mühlmanns a. a. O. war hier früher ein Turm vorhanden.

[2] Sein Gewölbe besteht aus einer quergestellten mittleren Tonne und zwei nahezu quadratischen Kreuzgewölben, an die sich jederseits sehr wohl noch ein solches anschliessen konnte.

niedrige Frontseite des Vordergebäudes durchaus das Ansehen einer byzantinischen Mauer mit den charakteristischen mehrschichtigen Ziegelzwischenlagen. Allerdings ist ihre Zusammensetzung in den oberen und unteren Teilen augenscheinlich keine ganz einheitliche und trägt sie deutliche Spuren verschiedener Restaurationen von türkischer Hand, die derjenigen vorangegangen waren, durch die sämtliche Mauern mit der sie noch heute bedeckenden Tünche überzogen worden sind. Geflickt erscheinen bei Paspati einzelne Stellen in der Mitte der Fassade zwischen dem zweifellos erst von den Türken vermauerten rechten Seiteneingange der Kirche, dessen Bogenwölbung noch sichtbar ist, und dem von ihnen allein offen gelassenen, wenngleich verkleinerten und mit einfachem hölzernen Thürrahmen versehenen Mittelportal. Die linke Hälfte der Fassadenwand ist bei Paspati fast ganz mit dünnem Kalkbewurf überkleidet, der sich unter dem Dachsims bis nahe an das rechte Seitenportal hinzieht und in einigen Resten auch noch unter der südlichen Dachdecke haftet, ja vielleicht noch auf die oberen Teile der Seitenwand übergreift. In diesem höchsten Streifen zeigt er ganz so wie die Mauer eines benachbarten türkischen Hauses eine Quadergefüge nachahmende grobe Bemalung. Ein weiteres Stück ähnlich, aber in weniger grosser Musterung bemalten Verputzes bedeckt die Ecke des Narthexvorbaus vom besagten Nebeneingang bis etwas über ihre halbe Höhe hinauf, sowie in demselben Umfange die Schmalwand, soweit sie sichtbar ist, und umschliesst hier die oben erwähnte spitzbogige Blendnische und ein l. von ihr befindliches schmales Fenster mit viereckigem Holzrahmen. In dem letzteren haben wir den Rest eines verkleinerten alten Fensters zu erkennen (wenn nicht ebenfalls eines Durchgangs, da möglicherweise auch an den Exonarthex noch Anbauten angeschlossen waren). Uebersehen oder durch den Kalkbewurf verdeckt ist aber bei Paspati ein offenbar zugemauerter Gewölbebogen, der sich oberhalb der spitzbogigen Blendnische da, wo die Westempore sich ursprünglich noch weiter nach Süden fortsetzte, befinden müsste. Dass er vorhanden sein muss und thatsächlich nur vermauert ist, dafür ergiebt sich die Bestätigung aus der photographischen Ansicht der Nordseite unserer Moschee, die hier ergänzend hinzutritt (s. Fig. 26). Sie zeigt uns ganz deutlich den entsprechenden Gewölbebogen, dessen spätere Füllung wieder z. T. herausgebröckelt ist.[1] Auch bestätigt die Beschaffenheit

[1] Die Zusammensetzung der letzteren bietet den augenfälligen Beweis dafür, dass es sich nicht etwa um einen von Anfang an in der Mauer eingeschlossenen Bogen des inneren Gewölbes handeln kann.

der Mauer auf dieser Schmalseite den Verdacht, dass sie ihre Entstehung einer späteren Zeit verdankt; sie könnte vielleicht sogar durch die Türken eine umfängliche Erneuerung erfahren haben, da die regelmässigen Ziegelzwischenlagen hier wenigstens in den oberen sichtbaren Teilen derselben fehlen. Gesichert erscheint aber unter allen Umständen durch die photographische Aufnahme das Vorhandensein der Westempore und ihre ursprüngliche Verlängerung nach Norden. Denken wir uns hier einen offenen Durchgang, so würde dieser sich genau in der Höhe befinden, in der, wie oben ausgeführt wurde, die Seitenemporen vorauszusetzen waren. So weit ich feststellen konnte, fehlt heute, von dem Oberfenster abgesehen, in der Westwand des Naos jede Durchbrechung im Obergeschoss, doch dürfte das nur eine Folge der türkischen Restaurationen sein, da die Griechen sich der Westempore zweifellos auch nach der Umgestaltung des Baues weiter bedient haben werden. Allerdings konnte sie dann wohl nur durch Anbringung neuer, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach bloss hölzerner Stiegen wie heute vom Exonarthex aus ihren Zugang erhalten,[1] während die alten Treppen in den abgeschnittenen Eckräumen des inneren Narthex oder in Anbauten des äusseren gelegen haben werden.

Es bleibt das dem heutigen Erhaltungszustande gegenüber die wahrscheinlichste Annahme, denn für jede andere Vermutung hinsichtlich der ursprünglichen Anlage der fehlenden Aufgänge ist noch viel weniger ein Anhalt gegeben und würden sich noch grössere Bedenken erheben. Nur eine ganz genaue technische Untersuchung des Denkmals würde in dieser und allen noch offenen Fragen volle Klarheit schaffen.

Auf Grund der vorstehenden Ausführungen glaube ich die Kalender-djami der uns beschäftigenden Baugruppe als ein neues wichtiges Glied zurechnen zu dürfen, durch das der halbbasilikale Bautypus nunmehr auch im Mittelpunkt der byzantinischen Kunstentwicklung vertreten erscheint, und zwar in seiner altertümlichsten Form. Ihrer ganzen Zusammensetzung nach steht sie der Agia Sophia von Saloniki und der Kirche von Ephesus am nächsten, mit denen sie das

[1] Sein Gewölbe setzt sich im Innern, wie auch Freshfield, a. a. O. angiebt, aus einem längeren mittleren Abschnitt, und zwar einer gestreckten byzantinischen Kappe, und zwei seitlichen Tonnen zusammen, welche man recht wohl als verengerte Durchgänge zu den Eckräumen (wie in Nicäa) auffassen kann. Mühlmanns Angabe, dass hier drei Kreuzgewölbe vorhanden seien, ist ungenau. Der Fussboden ist auf die Bodenhöhe des äusseren Terrains gebracht, und eine 2 m hohe ausgesparte Treppe führt in den Innennarthex hinab.

dem Naos noch in beschränkter Breitenentwicklung angeschlossene Bema gemein hat. Recht wohl vereinbar mit dem ganzen Charakter der Kalender-djami erscheint daher die Beziehung derselben auf die unter Maurikios erbaute Kirche der Diakonissa, eine Benennung, die sich vom topographischen Gesichtspunkt durchaus aufrecht erhalten lässt.[1] Ungleich geringere Wahrscheinlichkeit hat die Ansicht, nach der wir in ihr die Kirche des Valensklosters zu erkennen haben,[2] wobei es jedenfalls ausgeschlossen ist, dass der erhaltene Bau in die Zeit dieses Kaisers zurückgehen könnte.

Dem Ausgang des VI. Jahrhunderts müssen wir diesen ganz unabhängig von den litterarischen Zeugnissen und von seiner allgemeinen konstruktiven Zusammensetzung auch nach den wenigen unzweifelhaft seinem Grundbestande angehörigen Ziergliedern zuweisen. Obenan stehen da die groben korinthischen Kapitäle der Säulenstellungen im Erdgeschoss (s. S. 116). Dass dieser vergröberte antike Kapitältypus damals in der byzantinischen Kunst besonders gebräuchlich war, beweisen die völlig entsprechenden Kapitäle der von Pelagius II. († 590) zugleich mit einigen anderen byzantinischen Bauteilen in S. Lorenzo fuori le mura hinzugefügten Emporen.[3] Bestandteile der alten Wandverkleidung, die im späteren Mittelalter wohl nur eine weitgehende Erneuerung erfahren

---

[1] Mordtmann, Esquisse de Topographie de Constantinople, p. 70. — Wenn Du Cange, C-polis christ., p. 87, XVI (Paris, 1680) die nach Zonaras III, p. 191 (Bonn) vom Patriarchen Kyriakos erbaute Kirche auf Grund einer Angabe bei Niceph. Call. XIII, 24 in einem zwischen der Agia Sophia und Irene gelegenen Heiligtum erkennen wollte und Kondakow, Die Byz. Kirchen u. s. w., S. 139 ihm gefolgt ist, so widerspricht dem der Umstand, dass die mit Codinus, p. 105 (Bonn) übereinstimmende Erwähnung der ersteren in den Patria I, p. 18 (Banduri, Imp. orient. Paris, 1701) in einem folgerichtigen topographischen Zusammenhang enthalten ist. Im Einklang damit führt auch Const. Porph., de Caerim. I, p. 75 (Bonn) die Diakonissa zwischen Forum Tauri (Seraskierat) und dem Philadelphium an, was sehr gut auf die Kalender-djami passt. Wenn auf Niceph. Call. überhaupt Verlass ist, muss es demnach zwei so benannte Heiligtümer gegeben haben.

[2] Πασπάτη, a. a. O., S. 352 begründet seine Vermutung durch die Unterschrift eines Hegumenos dieses Klosters, das dem Täufer geweiht war und in der Nähe der Apostelkirche lag, und führt auch eine solche von dem Hegumenos «des an der Wasserleitung gelegenen Klosters» an. Dass beide identisch sind, geht daraus keineswegs hervor. Die bedeutende Terrainaufhöhung um die Kalenderdjami braucht man noch nicht mit Mühlmann, a. a. O. für einen Beweis ihrer Zugehörigkeit zu einem Kloster anzusehen, wenn eine solche auch an sich nicht unwahrscheinlich ist. Das wird aber für die Diakonissa durch Mich. Attal., p. 211 (Bonn) ebenfalls sehr nahe gelegt. Daher schliesst diese Benennung deren Identität mit dem zweitgenannten Kloster nicht geradezu aus. Immerhin bietet die genaue topographische Angabe zunächst nur für die o. angenommene Gleichsetzung der Kalender-djami mit jener Kirche hinreichende Gewähr.

[3] Cattaneo, a. a. O., p. 41. Die Unterschiede sind geringfügig, wie auch zwischen den beiden Konstantinopler Stücken unter sich.

hat, stellen augenscheinlich auch die beiden eine geschlossene Thür nachahmenden kleinen Reliefs aus dunklem Marmor dar, die als symbolischer Schmuck zu beiden Seiten oberhalb des Haupteinganges in die Westwand des Naos eingelassen sind.[1] Auf das Verhältnis der Kuppel zur altbyzantinischen Bauform wird noch näher einzugehen sein.

Als einen Ausläufer des halbbasilikalen Bautypus oder wenigstens als ein in loserer verwandtschaftlicher Beziehung zu ihm stehendes Denkmal würde man die Kalender-djami selbst dann anerkennen, wenn sich die oben dargelegte Auffassung ihrer ursprünglichen Gestalt als unhaltbar erwiese, wie man sich dieselbe auch denken möge. Dass sie ergänzungsbedürftig erscheint, wird Niemand bestreiten können. Nehmen wir etwa an, dass der Naos nicht von aussen angebauten Nebenschiffen begleitet war, sondern dass sich Seitenemporen zwischen seinen oberen Eckräumen befanden, so ergäbe sich daraus eine mit der Kirche von Deré Aghsy zusammenfallende Anlage. Statt eines hoch an den Anfang der Entwicklungsreihe hinaufreichenden neuen Gliedes der gesamten Baugruppe wäre damit in der Kalender-djami wenigstens ein weiteres Endglied der Folge gewonnen. Aber so lange eine solche Erklärung nicht durch äussere Merkmale sicher begründet ist, neigt sich die Wagschale unbedingt auf die Seite ihrer engeren Verwandtschaft mit den oben genannten altertümlichsten Denkmälern unserer Baugruppe.

Eine Bürgschaft dafür, dass der uns beschäftigende Bautypus in Byzanz vertreten war, bietet eine zweite weit vollständiger erhaltene Kirche. Zugleich wächst dadurch die Wahrscheinlichkeit, dass sich seine eigentliche Entwicklung hier abgespielt hat, da wir es bei ihr — der heutigen Gül-djami — mit einem zweifellos sehr jungen Abkömmling desselben zu thun haben. Diese Moschee gilt allgemein als die Kirche der hl. Theodosia, ist aber bisher fast nur dem Namen nach bekannt. Von der neueren Forschung ist sie teils unbeachtet gelassen, teils unrichtig beurteilt worden, mit alleiniger Ausnahme Paspati's, der ihre Bedeutung erkannt und über ihre Entstehung eine

[1] Freshfield, a. a. O., pl. XXXVI und Strzygowski, Jahrb. d. Kgl. Preuss. K. Samml. 1893, XIV, S. 77 ff., der sie für älter (V. Jh.) zu halten geneigt ist, wozu mir kein zwingender Grund gegeben scheint und wogegen wohl auch die unscharfe Arbeit spricht. Das Motiv dürfte an dieser Stelle schon eine Bezugnahme auf Joh. X, 9 enthalten und nicht bloss dekorative Bedeutung haben, wie nach der Vorschrift des Malerbuchs diese Worte auf das Buch in den Händen des über der Königsthür dargestellten Christus zu setzen sind; vgl. Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, S. 254, § 534. Dieselbe Inschrift zeigt das Relief in der A. Sophia; Salzenberg, a. a. O., Taf. XVIII, 3.

Vermutung geäussert hat, die in ihrer vorsichtigen Beschränkung durchaus zutreffend erscheint.[1] Die von ihm nach einer Zeichnung wiedergegebene Aussenansicht bietet das einzige vorhandene Hilfsmittel, dem ich zur näheren Veranschaulichung des Denkmals leider auch nichts als eine flüchtige Planskizze hinzuzufügen habe.[2]

Paspati schloss aus dem guten Erhaltungszustande der Kirche, dass sie in den letzten Zeiten des byzantinischen Kaisertums errichtet oder vielmehr, wie er berichtigend hinzufügt, erneuert worden sei. Er giebt freilich keine Andeutung darüber, welche Bestandteile des Baues

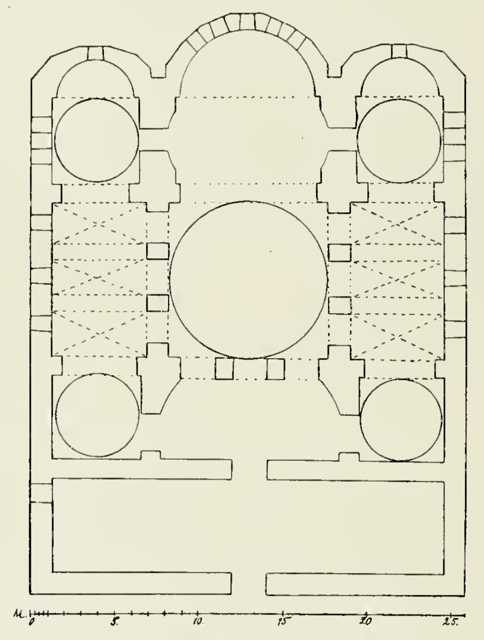


Fig. 27. Planskizze der Gül-djamí.

einer älteren Periode angehören könnten. Wenn aber Kondakow diese Frage für müssig hält und die Gül-djami gar für einen türkischen

---

[1] Πασπάτη, a. a. O., S. 320 ff., der auch die Nachrichten über die (bei Djubali-Kapu gelegene) Kirche zusammengestellt hat.

[2] Ich verdanke die Kenntnis desselben einer einzigen mehr gelegentlichen kurzen Besichtigung in der letzten Zeit meines Aufenthalts in Konstantinopel. Ganz wider Erwarten fand ich einen überaus interessanten Bau vor und entwarf daher nach Abschreitung seiner Haupträume eine Planskizze. Diese vermag wenigstens eine allgemeine Vorstellung von seiner Konstruktion zu vermitteln, wenn sie auch keinen Anspruch auf grosse Genauigkeit hat. So tritt z. B. die Hauptapsis wohl etwas stärker heraus. Der Massstab dürfte nur annähernd der Wirklichkeit entsprechen. Keinesfalls ist er zu gross genommen, wahrscheinlich sogar beträchtlich zu klein.

Neubau des XVII. Jahrhunderts ansieht,[1] so widerspricht dem nicht nur die Plan- und Raumgestaltung, sondern schon die einfache Abbildung des Aeusseren der Moschee bei Paspati. Allerdings bilden die abgetreppten Giebel, welche auf beiden Langseiten den Abschluss der beiden seitlichen Kreuzarme bezeichnen, sowie die viereckigen und spitzbogigen Fenster und die Blendnische der Südwand mitsamt ihren Stützpfeilern deutliche Merkmale einer gründlichen türkischen Umgestaltung, aber noch lauter bezeugen die drei Apsiden den kirchlichen Charakter des Denkmals. Diese Apsiden weisen die fünf- und siebenseitige Gestalt auf, die erst in der Komnenenzeit nachweisbar und dann besonders im XIV. Jahrh. beliebt ist.[2] Gegen eine so späte Entstehung der Kirche spricht jedoch schon ihre stattliche Grösse, durch die sie mit Ausnahme des Pantokrator wohl alle erhaltenen Heiligtümer des II. Jahrtausends in Konstantinopel übertrifft.

Dem Naos ist eine geräumige einstöckige Vorhalle vorgelegt, die als Exonarthex aufzufassen sein dürfte.[3] Die Kuppel ist auf allen vier Seiten kreuzgestaltig von vier an die Tragebogen angeschlossenen breiten Tonnengewölben umgeben, von denen das östliche den Altarraum bedeckt. In das gegenüberliegende und die beiden seitlichen sind Emporen eingebaut, die wie die Seitenemporen in der Kirche von Deré Aghsy nur (moderne?) Balustraden, dagegen keine Säulenstellungen und Oberwände tragen, sodass sich der Kuppelraum oberhalb derselben nach allen vier Kreuzarmen frei erschliesst. Im Erdgeschoss ist er an drei Seiten von dreifachen Bogenstellungen umgeben, die auf je zwei massiven Zwischenpfeilern[4] ruhen und das Auflager für Kreuzgewölbe in den Nebenschiffen und für eine langgestreckte Kappe (oder Tonne?) im westlichen Abschnitt (bezw. dem inneren Narthex) bilden.[5] Die Eckräume, von denen die im O. gelegenen die Nebenräume des Bema darstellen, sind unten ebenfalls mit Kappen eingewölbt, im oberen Stockwerk aber mit Kuppeln,[6] die keinerlei Tambourbildung und keine

---

[1] Kondakow, a. a. O., S. 209.

[2] Vgl. die Grundrisse der sogenannten Theotokos, des Pantokrator u. a. in Konstantinopel, sowie den der Apostelkirche in Saloniki; Pulgher, a. a. O., pl. V u. IX; Texier and Pullan, a. a. O., pl. XLVI.

[3] Ueber das Gewölbe habe ich nichts vermerkt; vielleicht ist der ganze Vorbau türkischen Ursprungs.

[4] Diese sind wie die ganze Kirche stark verputzt und haben jedenfalls nicht mehr ihre ursprüngliche Gestalt, tragen aber kämpferartige niedrige Deckplatten.

[5] An den Hauptpfeilern sind hier allem Anschein nach die einspringenden Ecken nachträglich zur Verstärkung ausgefüllt.

[6] Die über den Nebenräumen des Bema gelegenen Abschnitte waren nicht zugänglich, sollen aber den westlichen entsprechen, wie auch die Abb. bei Paspati

Fenster aufweisen, obgleich sie in der Aussenansicht in beträchtlicher Erhebung über dem gleichmässigen horizontalen Abschluss der Umfassungsmauern hervortreten. Der Aufgang zu den Emporen ist in der Nordwestecke des Naos (bezw. Innennarthex) mit Verwendung alter Bauglieder, darunter einer fragmentierten Brüstungsplatte mit Bandgeschlinge, angelegt und schwerlich der ursprüngliche. Die Hauptkuppel zeigt aussen einen niedrigen Tambour. Die Zahl ihrer Seiten und Fenster vermag ich nicht anzugeben, ebensowenig auch, ob sie innen in merklichem Grade überhöht ist. Im Altarraum, dessen Seitenmauern mit den östlichen Hauptpfeilern gebunden sind, finden sich die uns bekannten nischenförmigen Ausbuchtungen der ersteren vor.

Nach ihrer o. geschilderten Zusammensetzung passt die Gül-djami schlechterdings nicht in die Paläologenzeit, ja nicht einmal in die Epoche der Komnenen hinein, während sie sich mit dem uns beschäftigenden Bautypus aufs engste berührt. Eine nähere Uebereinstimmung zeigt sie einerseits besonders mit der Kirche von Deré Aghsy in dem schon hervorgehobenen Punkte, andrerseits mit der Klemenskirche von Ancyra in der engen Umschliessung des Naos auf drei Seiten durch den oberen Umgang, sowie in dem freier geöffneten Innennarthex, wie ihn auch die Kalender-djami besass. Ihre späte Apsidenform muss sie daher einer Restauration des ausgehenden Mittelalters verdanken, die sich vielleicht nur auf deren Aussenseite erstreckt hat. Dass sich die Kirche während dieser Epoche in gutem Zustande befand und bis in die letzten Tage von Byzanz in hohem Ansehen stand, geht aus ihren Erwähnungen bei Georgios Pachymeres,[1] der von einer dort stattgehabten wunderbaren Heilung und darauf folgenden Prozession berichtet, und Dukas,[2] nach dessen Erzählung die zur Gedächtnisfeier der Heiligen versammelten Frauen den eindringenden Türken in die Hände gerieten, hervor. Mehr als eine umfängliche Restauration im XII.—XIII. Jahrhundert, die am Grundbestande des Gebäudes wenig verändert hat, braucht aber aus alledem nicht gefolgert zu werden. Bei näherem Zusehen sprechen auch die hagiographischen Hinweise und geschichtliche Erwägungen entscheidend gegen eine so späte Neugründung. Die übliche Benennung der Kirche stützt sich auf zuver-

---

vermuten lässt. Die in der Planskizze in den ersteren angegebenen Fenster beziehen sich ebenfalls auf das Obergeschoss. Unten habe ich in meiner Aufnahme keine solchen eingezeichnet.

[1] Georgius Pachym. II, p. 452 (Bonn).

[2] Dukas, p. 293 (Bonn).

lässige topographische Angaben.[1] Der scheinbare Widerspruch, nach dem die Reliquien der hl. Theodosia im weiblichen Kloster des Dexiokrates beigesetzt waren, wie das Synaxarion berichtet,[2] während die o. a. Schriftsteller nur von ihrer Kirche sprechen, löst sich um so leichter, als auch der russische Erzbischof Antonius (im J. 1203) und später Stephan von Nowgorod ihnen im Dexiokrateskloster ihre Verehrung bezeigten, ersterer aber dann fortfahrend auch der Kirche Erwähnung thut.[3] Die Heilige ist eine der Märtyrerinnen des Bildersturmes. Ihr Ruhmestitel war ihre Teilnahme an der Verhinderung der von Leo dem Isaurier befohlenen Zerstörung des Christusbildes der Chalke durch das Umstürzen der vom Spatharios schon erstiegenen Leiter und bei der Steinigung des Patriarchen Anastasios. Dafür musste sie mit schwerer Marter und Ertränkung büssen. Dass ihre Ueberreste gleich darauf im Nonnenkloster bestattet wurden, ist die nächstliegende Voraussetzung. Ihr eine Kirche zu stiften, wäre aber vor Ausgang des VIII. Jahrhunderts undenkbar gewesen, ja in Konstantinopel selbst hielten sich auch nach dem II. Nicänum die Parteien noch einigermassen die Wage und trat so bald die Reaktion wieder ein, dass zu solchen Weihungen damals wohl noch kein stärkerer Anlauf genommen worden ist. Sehr viel wahrscheinlicher ist es dagegen, dass der Heiligen nach dem vollen Triumph der Orthodoxen ein Tempel errichtet wurde, und zwar in dem genannten Kloster selbst.[4] Zu den um Mitte des IX. Jahrh. erfolgenden privaten Stiftungen an die Klöster wird auch die heutige Gül-djami gehören.[5] Das erklärt wohl am besten, warum uns der Gründer unbekannt bleibt. Wäre sie erst in der späteren Komnenen- oder gar in der Paläologenzeit erbaut, so würden wir über ihn sicher unterrichtet sein. Endlich fügt sich einem solchen Zeitansatz auch das einzige von mir auf der o. e. Brüstungsplatte festgestellte ornamentale Einzelmotiv, eine ineinander geschobene Doppelschlinge,[6] ungezwungen ein.

Es versteht sich von selbst, dass wir die Gül-djami nur im wei-

---

[1] Mordtmann, a. a. O., p. 42.

[2] Μηναῖον Μαίου 29: «τελεῖται δὲ ἡ αὐτῆς σύναξις καὶ ἑορτὴ εἰς τὸ μοναστήριον τὸ ὀνομαζόμενον Δεξιοκράτους, ὅπου καὶ τὸ ἅγιον αὐτῆς εὑρίσκεται λείψανον».

[3] Itinéraires russes en Or. I, p. 107; Kondakow, a. a. O.; Mordtmann, a. a. O. u. p. 72, wo er die Angabe des Russen Zosimus, der das Euergetiskloster statt dessen nennt, mit Recht aus einer blossen Verwechslung erklärt.

[4] Die Gründung des letzteren geht in das V. Jahrhundert zurück; Du Cange, a. a. O., l. IV, p. 156.

[5] Nachweise von solchen vgl. bei Kondakow, a. a. O., S. 54 ff.

[6] Vgl. die Marmorplatte in der sog. Theotoskirche bei Pulgher, a. a. O., pl. VIII, 7, welche wohl noch vom Bau des X. Jahrh. herrührt (l. o. und r. u.).

teren Sinne als einen späten Ausläufer dem halbbasilikalen Bautypus anreihen dürfen. Sie erscheint in dieser Hinsicht noch fortgeschrittener als die Kirche von Deré Aghsy, einmal durch ihren stärker centralisierten Grundriss, vor allem aber durch die Art der Bedeckung der Eckräume des Naos im Obergeschoss. Von ihr gilt daher noch mehr, was sich schon bei jener nicht verkennen liess: ihre Konstruktion ist vom jüngeren byzantinischen Bauschema nur noch einen kleinen Schritt entfernt, der in der völligen Beseitigung der Seitenemporen bestände. Nachdem wir dank Niemann's Neuaufnahme dieses Baues darüber belehrt sind, dass die weit grössere Neuerung im Aufbau des Kirchengebäudes, welche in der Einführung der kreuzförmig um die Kuppel angeordneten (radial gestellten) Tonnengewölbe lag, sich auf der Grundlage des uns beschäftigenden Bautypus vollzogen hat, erscheint das gänzliche Verschwinden der Nebenschiffe geradezu als eine notwendige letzte Folge davon. Es wäre nicht undenkbar, dass uns ein solcher Fall bereits bei der Kalender-djami vorliegt, allerdings nur unter der kaum zulässigen Voraussetzung, dass weder die im vorhergehenden begründete noch die oben abgelehnte Auffassung des Denkmals (s. S. 116 ff. u. 123) das Richtige trifft, sondern dass es in ihr immer nur die eine Westempore über dem inneren Narthex gab und dass die hinter den östlichen Hauptpfeilern gelegenen oberen Eckräume des Naos von anstossenden Baulichkeiten aus zugänglich waren. Eine solche Möglichkeit ist freilich bei ihr, wie nicht weiter betont zu werden braucht, äusserst unwahrscheinlich. Wohl aber rückt unter diesen Gesichtspunkt ein Denkmal, das wir an letzter Stelle noch auf seinen Zusammenhang mit der halbbasilikalen Bauform zu prüfen haben.

Schon Strzygowski hat in seiner Untersuchung über die alte M e t r o p o l i s v o n E r e g l i (Heraklea am Marmarameer),[1] die hier gemeint ist, auf die Koimesiskirche von Nicäa Bezug genommen und eine Uebereinstimmung beider Denkmäler darin erkannt, dass hier wie dort die Gewölbe zu beiden Seiten der Kuppel, um seinen Ausdruck zu gebrauchen, «tangential» zu dieser angelegt sind und dass die Gurtbogen (d. h. in Eregli die seitlichen Hauptbogen) dazwischen eine Einschnürung bilden. Sieht man aber einmal keinen unüberbrückbaren Unterschied darin, dass es in Eregli Tonnengewölbe von weiter Spannung sind, deren Scheitel noch etwas über denen der Gurtbogen liegen und

---

[1] E. Kalinka u. Strzygowski, a. a. O., Sp. 3—28 (mit zwei Planskizzen). Die nachfolgenden Ergänzungen zu der hier gegebenen Beschreibung der Kirche stützen sich auf meine beim Besuch derselben i. J. 1897 gemachten Notizen und zwei mir zur Verfügung stehende photographische Aufnahmen.

die zur Längsachse der Kirche eine transversale (also im Grunde doch zur Kuppel schon eine radiale) Stellung haben, in der Koimesiskirche hingegen parallel mit ihr gerichtete Tonnengewölbe von viel kleinerem Durchmesser und nur ungefähr der halben Scheitelhöhe der Kuppelbogen, so muss man auch für alle übrigen Denkmäler unserer Baugruppe mehr oder weniger eine Verwandtschaft mit der ersteren anerkennen, da sie insgesamt die gleiche Anordnung der Gewölbe und fast alle die bezeichnete Einschnürung aufweisen. Diese ist eben nur eine Folge der althergebrachten dreischiffigen Gliederung der Kirche mit Hilfe des typischen Zusammenschlusses der östlichen Hauptpfeiler mit den Seitenmauern des Altarraumes, wie er auch in der Metropolis

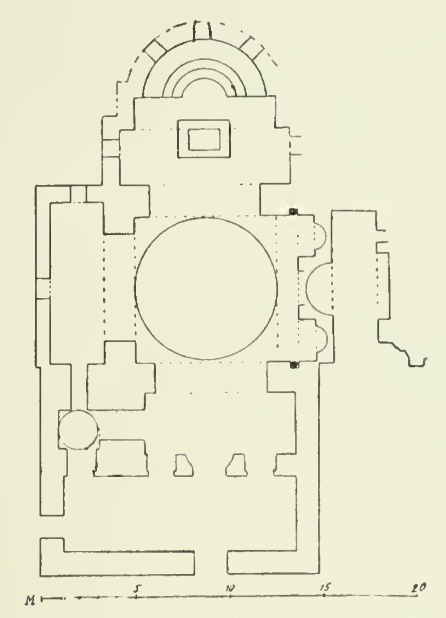


Fig. 28. Planskizze der Metropolis von Eregli.

von Eregli beibehalten ist. Am nächsten aber steht der letzteren unter ihnen wieder die Kirche von Deré Aghsy, denn dass die Weite des Tonnengewölbes über dem Seitenschiff (bezw. -raum) in Eregli den Kuppeldurchmesser noch etwas übertrifft, begründet keine wesentliche Verschiedenheit zwischen beiden.[1] Ja selbst der Umstand, dass gerade in der Kirche von Deré Aghsy oberhalb der Emporen keine Einschnürung mehr vorhanden ist, tritt der allgemeinen Uebereinstimmung ihres Aufbaues gegenüber in den Hintergrund. Vielmehr erscheinen die Gurtbogen

1 Diese Verlängerung hat übrigens nur nach Osten zu Platz gegriffen.

der Metropolis von Eregli als eine wohl durch konstruktive Bedürfnisse geforderte Besonderheit. Im übrigen rückt sie aber durch den wenn auch entfernten Anschluss an unseren Bautypus jetzt noch mehr aus ihrer scheinbaren Sonderstellung heraus, wenn sie auch ihrer ganzen Zusammensetzung und ihrem Materialbestande nach keine Anlage von typischer Regelmässigkeit darstellt. Man scheint hier auf das südliche Nebenschiff und möglicherweise sogar auf das Diakonikon von vorn herein zur Herstellung eines Zusammenschlusses mit dem im S. anliegenden weitläufigen Gebäude,[1] das zweifellos die Behausung des Metropoliten und des zur Kirche gehörigen Klerus bildete, Verzicht geleistet zu haben, wenigstens schon zur Zeit, als die Kuppelkirche errichtet wurde,[2] die vielleicht an Stelle eines älteren basilikalen Baues getreten ist.[3] Diese halb verschütteten und überwachsenen Baulichkeiten sind auf jeden Fall nicht jüngeren, sondern eher älteren Ursprungs. Mit dem in regelmässiger Ziegelschichtung hergestellten Mauerwerk der Aussenwände des Naos und Bema und ihrer Gewölbe sind aber nicht nur antike Zierglieder[4] in Verbindung gebracht, sondern

---

[1] Das Gebäude, von dem nur das Erdgeschoss erhalten ist, hat in der Flucht der Kirchenfront eine Erstreckung von rund 28 m und ausser dem dicht neben der ersteren befindlichen Eingang noch einen zweiten, der ungefähr in der Mitte liegt. An einen an der Südmauer der Kirche, in die eine Nische eingebrochen ist, entlang gehenden Korridor stösst eine doppelte Zimmerreihe an, von der die vordere aus drei grösseren gut erhaltenen, mit Kreuz- und Tonnengewölben gedeckten Räumen besteht. Interessant ist besonders die Raumerweiterung durch 3 Conchen im äussersten von ihnen, welcher die Ecke bildet. An den mittleren Raum schliessen noch beiderseits kleinere Nebenkammern an. Ein dem äusseren Eingang gegenüberliegender Durchgang führt von hier in die hinteren Gemächer, die jedoch bis auf eins mehr oder weniger zerstört sind. Die ganze Anlage ist nicht unwichtig für die Bereicherung unserer Anschauung vom byzantinischen Palastbau. Leider reichte die mir zu Gebote stehende Zeit nur für eine ganz flüchtige Skizzierung des Planes (ohne Massstab) aus.

[2] Dass die Südseite des Naos ihr Aussehen (vgl. den Plan) nicht etwa einem späteren Einbau verdankt, wie Strzygowski, a. a. O., p. 16 anzunehmen geneigt ist, beweist die geringere Breite des südlichen Tonnengewölbes im Vergleich mit dem, welches das Nordschiff bedeckt und das Fehlen des Gurtbogens auf derselben Seite. Eine nachträgliche Beseitigung des letzteren oder Beschneidung der Tonne ist schon durch die Mühseligkeit eines solchen Umbaus so gut wie ausgeschlossen. Auch sind die in Strzygowski's und meinem Plan angegebenen Säulen in die Hauptpfeiler offenbar zu deren Verstärkung gerade an der Stelle, über der das Gewölbe ansetzt, gewissermassen zum Ersatz des fehlenden Gurtbogens eingelassen.

[3] Von ihm könnten die beiden o. e. Säulen herrühren, obwohl sie sichtlich nicht in situ stehen. Noch mehr aber deutet vielleicht die geräumige Anlage der Apsis darauf hin, dass man den Bau auf alten Fundamenten einer Basilika errichtet hat.

[4] Vor allem der von Kalinka, a. a. O. Sp. 9 ff., näher beschriebene Inschriftenfries mit Gesimse eines von Hadrian gestifteten Tempels. Derselbe ist nicht ungeschickt benutzt, um die Asymmetrie der Architektur durch die Uebereinstimmung

man hat auch antike Mauerblöcke für die Grundmauern und Hauptpfeiler in Gebrauch genommen. Spätere Zuthaten, welche leicht zu erkennen sind, haben an dem Ganzen wenig verändert.[1] Der südliche Gurtbogen hat offenbar immer gefehlt. Asymmetrisch erscheint die ganze Anlage ausserdem auch durch die grundverschiedene Beschaffenheit der Fenster auf beiden Langseiten. In das grosse Bogenhalbrund der nördlichen Seitenwand, welche mit dem Tonnengewölbe des Nebenschiffes von einheitlicher Zusammensetzung (gebunden) ist, waren drei grosse Bogenfenster von gewöhnlicher Breite eingebrochen (s. Fig. 29). Auf der Südseite öffnete sich hingegen der Kuppelbogen allem Anschein nach in einem einzigen mächtigen halbrunden Fenster, das vermutlich wie das gleiche der Westseite nur durch zwei Marmorpfosten mit Querbalken gegliedert war.[2] Wie dieses, ist es erst später bis zur halben Höhe mit Bruchstein zugefüllt worden.[3] (Wären ältere Mauerteile dagewesen, so hätte man sie sicher nicht so ganz beseitigt.) Auch ist es in der That ganz erklärlich, dass der Gurtbogen und eine Schildmauer oberhalb des o. e. Gesimses fehlen, denn da die Kuppel gar keine Durchbrechungen besass, bedurfte man mehr als e i n e s so gewaltigen Fensters zur Erhellung des Naos.

So erscheint die Kirche von Eregli als ein mit manchen Willkür-

---

dieses dekorativen Baugliedes, das einerseits in die südliche Längsmauer, andrerseits in die Aussenwand des Nordschiffs in gleicher Höhe eingezogen ist, zu verdecken. Mit ihm gehört auch das Gesims der Eingangswand des Naos zusammen. Ueber der Königsthür ist eine gewölbte Nische hergestellt, um hier ein konkav geschweiftes Stück desselben Tempelgebälkes (ein ganz entsprechendes fand ich noch in der Nähe der heutigen Dorfkirche) zum Schmuck der Kirche zu verwenden. Ich möchte daher dieser Nische keine so grosse Bedeutung beimessen, wie Strzygowski, a. a. O., Sp. 17, der sie mit den konstruktiv bedeutsamen Nischen des macedonischen Kirchentypus vergleicht.

[1] Dahin gehört vor allem die schon von Kalinka, a. a. O., Sp. 6 bemerkte spätere Zufüllung der Durchgänge aus dem Altarraum in dessen Nebenräume, deren Vorhandensein ich gegen Strzygowski's, a. a. O., Sp. 17 geäusserten Zweifel bestätigen kann. Keinesfalls fehlte daher die Prothesis. Auch vom Nordschiff her hatte sie einen Zugang, und zwar ist hier in dem von Kalinka, a. a. O., Sp. 11 erwähnten Bogen, dessen Ansatz auf gleicher Höhe mit dem Hauptbogen (bezw. Gurtbogen) liegt, in gröberer Technik eine Zwischenwand mit niedrigem Durchgang (vgl. auch Strzygowski, a. a. O., Sp. 17 und den Plan), der jetzt zugefüllt ist, eingebaut (s. Fig. 29). Die von Strzygowski, a. a. O., Sp. 19 offen gehaltene Möglichkeit, dass die Nischen der südlichen Schildmauer des Naos Prothesis u. Diakonikon ersetzten, ist mit dem orthodoxen Ritus nicht vereinbar. Als Diakonikon, wo die Priester u. Diakonen das Gewand wechseln, kann viel eher das an den Altarraum anstossende und mit ihm verbundene Zimmer des Patriarchats gedient haben.

[2] Vgl. S. 24, A. 1 und Kalinka, a. a. O., Sp. 12.

[3] So auch Kalinka, a. a. O., Sp. 6 u. 11. Eine in Höhe der Füllung befindliche Oeffnung im westlichen Teile des Tonnengewölbes dürfte von einem Spannbalken der alten Fensterarchitektur herrühren.

lichkeiten behafteter, aus alten und neuen Materialien zusammengesetzter Bau von sehr individueller Gestalt. Aber trotz der dadurch



Fig. 29. Innenansicht der Metropolis von Eregli (nach O. ges.).

bedingten Besonderheiten tritt doch der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang zwischen ihr und dem uns beschäftigenden Bautypus

deutlich hervor, indem sich Denkmäler wie die Gül-djami und die Kirche von Deré Aghsy als Bindeglieder darbieten. Ihrer Entstehung nach geht die Metropolis von Eregli, wie schon Strzygowski erkannt hat, sicher noch in das erste Jahrtausend zurück, ja sie kann schon wegen der altertümlichen Gestalt ihrer Kuppel, auf die wir noch zurückkommen,[1] kaum später als im IX. Jahrhundert erbaut sein.[2] Andrerseits besteht m. E. kein wesentlicher Unterschied zwischen dem diesen drei Kirchen gemeinsamen Gewölbesystem und der kreuzförmigen Anordnung der Tonnengewölbe um die Kuppel im jüngeren byzantinischen Kirchentypus, vielmehr stellt es offenbar deren älteres Vorbild dar. Die Metropolis von Eregli steht jedoch, ebenso wie auch die Gül-djami, dem späteren Bautypus dadurch noch näher als die lykische Kirche, dass bei ihr die westlichen Hauptpfeiler schon in stärkerem Grade von der Westwand des Naos gelöst sind und auf der Nordseite, wo das zu Grunde gelegte imaginäre Planschema wirklich durchgeführt ist, der Eckraum in der für die jüngere byzantinische Architektur charakteristischen Weise durch ein kleines Kuppelgewölbe bedeckt wird. Wenn aber die Kirche von Eregli durch den vollständigen Wegfall der Seitenemporen und der sie tragenden Zwischenstützen einerseits noch fortgeschrittener erscheint als die Konstantinopler Moschee, so nimmt sich umgekehrt jenes nur von innen wahrnehmbare Gewölbe in ihr neben den reichlich zweimal so grossen, über den Umfassungsmauern aufsteigenden Kuppeln der Gül-djami wie ein schüchterner früher Versuch aus. Der Verzicht auf jedes Katichumenion hat dort für die Konstruktion vielleicht erst die Bedeutung einer mehr zufälligen Neuerung. Dagegen stellt die Einwölbung aller vier Eckräume des Obergeschosses mit vollkommenen, wenngleich tambour- und fensterlosen, Kuppeln in der hauptstädtischen Heiligenkirche einen bewussten

---

[1] Wir haben es mit einer sogenannten Hängekuppel zu thun. Wenn Strzygowski, a. a. O., Sp. 17 die Kuppel als z. gr. T. eingestürzt bezeichnet, so liegt hier wohl ein leicht erklärliches Versehen vor, da äussere Umstände ihn an der photographischen Aufnahme des Baues verhinderten. Nach meiner Beobachtung und den mir zur Verfügung stehenden Photographieen (s. Fig. 29) erscheint sie so gut wie vollständig erhalten (vgl. auch Kalinka, a. a. O., Sp. 5) und ihre Konstruktion nicht im mindesten zweifelhaft. Zerstört ist hingegen fast das gesamte Gewölbe des Altarraums mit Ausnahme der Apsis. Von aussen betrachtet sieht die Kuppel den kleinen Nebenkuppeln der Gül-djami sehr ähnlich.

[2] Auf eine frühere Entstehung scheint auch die im Halbkreis abschliessende Apsis hinzuweisen. Diese schon von Strzygowski, a. a. O., Sp. 18 vorausgesetzte Form glaubte auch ich an den wenigen freiliegenden Mauerteilen feststellen zu können, und sie bestärkt mich in der Vermutung, dass die Apsis teilweise auf einen älteren Bau zurückgeht.

konstruktiven Fortschritt über das Gewölbesystem aller vorher betrachteten Denkmäler dar, der in ihr wohl den jüngeren Bau zu erkennen erlaubt. Auf dem Wege der folgerichtigen Ausbildung dieses Systems gelang es noch der Kunst des I. Jahrtausends, auch die hinter den Hauptpfeilern liegenden toten Ecken dem Naos räumlich anzugliedern, woran es nicht nur in der Kirche von Deré Aghsy und in der Kalender-djami, sondern auch in der Gül-djami und namentlich in der Metropolis von Eregli bis zu einem gewissen Grade fehlt, weil die überaus massige Bauart der Pfeiler und ihre enge Verbindung mit den Seitenmauern des Gebäudes die Eckräume hier wie dort noch ziemlich stark abscheidet.[1]

Man brauchte den Hauptpfeilern, nachdem einmal die Seitenemporen aufgegeben waren, nur eine etwas schlankere Gestalt zu geben oder sie, wie es später besonders in kleineren Kirchen durchgängig geschehen ist, durch Säulen zu ersetzen, und der letzte Schritt zur einheitlichen Zusammenfassung des gesamten zwischen Narthex und Bema liegenden Raumes war gethan. Alles spricht dafür, dass dieses Ziel bereits in der von Basilius I. errichteten vielbewunderten neuen Palastkirche erreicht worden ist, — der sogenannten Nea, die uns von Photius und Konstantin Porphyrogennetos beschrieben wird, wenn auch leider in konstruktiver Hinsicht nur sehr kurz.[2] Die Gül-djami bietet uns wohl die beste Anschauung davon, wie man sich die Konstruktion und Gruppierung[3] der fünf Kuppeln dieses Baues vorzustellen hat, der zweifellos auf die kirchliche Architektur der nächsten Jahrhunderte als ein vielbewundertes Muster von grossem Einfluss gewesen ist. Es ist wenig wahrscheinlich, dass seine Nebenkuppeln schon von ausgebildeten Trommeln getragen wurden,[4] — eine solche

[1] In Eregli öffnet sich der besagte Raum zum Naos in einem ziemlich niedrigen Bogen, an den sich ein höherer anschliesst; vgl. Kalinka, a. a. O., Sp. 13. In der Gül-djami sind schon zu den Nebenschiffen und im Katichumenion freiere Durchlässe vorhanden.

[2] Photius, descr. eccl. novae (in d. Bonner Ausg. d. Codinus, p. 194 ss.) und Const. Porph., de Basilio Maced. (Theoph. Cont., Bonn), p. 326.

[3] Die Hauptstelle im Theoph. cont., p. 326 lautet: ὅ τε γὰρ ὄροφος ἐκ πέντε συμπληρούμενος ἡμισφαιρίων κτλ., was sich doch wohl nur auf den Naos selbst und nicht etwa auf Nebenkuppeln über dem Narthex beziehen lässt. Die ganze Ausdrucksweise deutet einen engeren konstruktiven Zusammenhang der Kuppeln untereinander an. Allerdings bliebe noch die Möglichkeit einer kreuzförmigen Anordnung der Nebenkuppeln um die mittlere wie in der Apostelkirche, doch wäre irgend ein Hinweis darauf zu erwarten, wenn die Kirche diesen immerhin ungewöhnlichen Plan gehabt hätte.

[4] Es stimmt zur obigen Voraussetzung, dass Photius, p. 199 nur von der Hauptkuppel spricht, denn im strengsten Sinne liessen sich die Kuppelgewölbe über

Neuerung ist an diesen Punkten schwerlich so unvermittelt in Aufnahme gekommen — doch mögen sie in der Entwicklungslinie zu dieser typischen spätbyzantinischen (von den Slaven zugleich mit der Anordnung übernommenen) Form derselben, für die beide Kirchen des Pantokrator (XII. Jahrh.) das älteste gesicherte Beispiel darstellen, eine noch weiter vorgerückte Stufe eingenommen haben, als die Kuppelgewölbe über den Ecken des Naos in der Gül-djami. Auch die Hauptkuppel wird in der Nea kaum das Mass der Ueberhöhung überschritten haben, auf das man sich noch im XI. Jahrhundert bei grösseren Kuppeln wie in Hosios Lukas und in Daphni zu beschränken pflegte.[1] Die spärlichen Hinweise der Schriftquellen legen andrerseits die Annahme sehr nahe, dass sich in der Palastkirche Basilius I. nur noch über dem doppelten Narthex eine Empore befand,[2] die Eckräume also schon in ihrer vollen Höhe mit dem Naos in freier Verbindung standen.[3]

---

den Eckräumen kaum als solche betrachten, wenn sie eine nur mässige Erhebung und gar keinen Tambour besassen.

[1] Dass aber unterhalb der von dem Bilde des Pantokrator eingenommenen Kalotte noch eine breite Zone vorhanden war, geht aus der Angabe bei Photius, p. 199 hervor: τοῖς δὲ περὶ αὐτῇ τῇ ὀροφῇ τμήμασιν ἐγκύκλιος πλῆθος ἀγγέλων κτλ. διαμεμόρφωνται. Die hier gemeinte Darstellung der Engelshierarchie befindet sich in der Regel noch über dem Fensterkranz, für den dann die erforderliche Fläche nur durch eine mehr oder weniger starke Ueberhöhung zu gewinnen war.

[2] Const. Porph. de Caer. I, p. 119 (Bonn), enthaltend die Beschreibung des Besuchs der Kirche durch den Kaiser am Gedächtnistage des Asketen Elias, dem sie neben Christus, der Gottesmutter und dem Erzengel Gabriel zugleich mit dem hl. Nikolaos geweiht war, eine Stelle aus der Labarte, Le palais Imp., p. 198 ganz willkürlich das gerade Gegenteil geschlossen hat, obwohl er richtig erkannte, dass das Gynäceum auch durch ein Nebenschiff (soweit hier noch davon die Rede sein kann) gebildet werden konnte. Wie aus allem hervorzugehen scheint, ist damit in der That das Südschiff gemeint, durch das (διὰ τοῦ αὐτοῦ γυναικίτου) der Kaiser nach Niederlegung der Spende im Euktirion des hl. Elias (vermutlich einem auf der Nordseite anliegenden Paraklission) und Durchschreitung der Bemata (d. h. der Prothesis, des Altarraums und Diakonikon) sich zum Bilde Basilius I begiebt und in den nach dem Meere hin gelegenen Narthex hinausgeht (nicht hinabsteigt). In dem letzteren haben wir demnach wohl einen auf die Südseite der Kirche umgreifenden Gang zu erblicken, der ein in freien Bogenstellungen geöffnetes (nicht völlig unbedecktes) Obergeschoss (ἡλιακόν) trug. Zu diesem stieg der Kaiser nach beendeter Andacht durch einen geheimen Aufgang, den einzigen, von dem in der ganzen Stelle die Rede ist, hinauf und durch jene Halle, an die sich offenbar eine längere Galerie gleicher Art anschloss, kehrte er in den Palast zurück; vgl. Labarte, a. a. O., p. 199, der hier an den Südflügel eines vorgebauten Atriums denkt, was wenig zu den Angaben der Beschreibung stimmt.

[3] Einmal deutet der Umstand, dass bei Theoph. Cont. p. 326 in den Nebenkuppeln ebenso wie in der Hauptkuppel Mosaiken erwähnt werden, darauf hin, dass auch die ersteren von unten sichtbar waren. Sodann bestätigt der nachfolgende Satz: οἵ τε παρ' ἑκάτερα τοῖχοι τῷ πολυτελεῖ καὶ πολυχρόῳ τῶν μαρμάρων καταποικίλλονται,

Von einer allgemeinen Anwendung des neuen Bauschemas als Kanon war aber die Baukunst des IX. Jahrhunderts noch weit entfernt. Erst sehr viel später ist es zu massgebender Bedeutung erhoben worden. Wie zäh sich die dreischiffige Anlage des Kirchengebäudes im Gebrauch erhielt, lehrt die 873/4 erbaute Kirche von Skripu in Böotien.[1] Auch hier ist bereits die kreuzförmige Anordnung der Tonnengewölbe um die Kuppel zur Durchführung gelangt, ja das Kreuz tritt hier schon in der äusseren Gestaltung des centralen Baukörpers beherrschend hervor, doch damit ist zugleich die basilikale Gliederung des Baues derart verquickt, dass die seitlichen Kreuzarme von den als Paraklissia dienenden Nebenschiffen gleichsam durchschossen werden und noch etwas über diese vortreten. Es ist das ein eigenartiger Vermittelungsversuch zwischen der althergebrachten Raumeinteilung und dem in der vorhergehenden Periode allmählich ausgebildeten Konstruktionssystem der Kuppelarchitektur. Im II. Jahrtausend scheint man endlich den basilikalen Grundplan und Aufbau für Kuppelkirchen ganz aufgegeben zu haben, nachdem er wohl seine praktische Bedeutung für den Gottesdienst in zunehmendem Masse verloren hatte.

Ein flüchtiger Blick auf die nachfolgende Entwicklung lässt erkennen, dass man in der eingeschlagenen Richtung noch weiter zu einer Bauform fortgeschritten ist, in der die Aufgabe der einheitlichen Raumgestaltung restlos gelöst erscheint, die jedoch keine bleibende Bedeutung erlangte, weil sie einer typischen konstruktiven Durchbildung zu grosse Schwierigkeiten entgegensetzte. Darin liegt die Bedeutung der zuerst von Strzygowski zusammengestellten Baugruppe, als deren typische Vertreter er die Klosterkirchen von Daphni und Hosios Lukas, die Panagia Lykodimu in Athen, die Theodoroskirche in Mistra und das Katholikon der Nea Moni auf Chios aufzählt.[2] In konstruktiver Beziehung haben wir es da gewissermassen mit einem Zurückgreifen auf das Achtstützensystem, und zwar wie es den Anschein hat,[3] in ganz bewusster Weise, sowie mit einer Ersetzung der Zwickel durch

---

dass der Blick zu beiden Seiten zusammenhängende Wandflächen traf, die nicht durch ein System von Zwischenstützen verstellt waren.

[1] Vgl. Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1895, IV, S. 1 ff.

[2] Strzygowski, Die Kathedrale von Heraklea, a. a. O., Sp. 16 und Nea Moni auf Chios, Byz. Zeitschr. 1896, S. 140 ff., Taf. I—III. Einen kleineren Bau, der, ganz nach deren Vorbild gebaut, bei einem Dorfe auf Chios erhalten ist, beabsichtige ich bei baldiger Gelegenheit bekannt zu machen („die Baukunst“ II, Lief. 11).

[3] Dass die Anregung dazu wohl die Konstruktion von Agios Sergios und Bakchos geboten hat, ist schon von Millet, a. a. O., p. 52 ausgesprochen worden.

eingesprengte Nischen (Trompen) zu thun. Mit Hilfe der letzteren wird die im Verhältnis zum centralen Baukörper bedeutend vergrösserte Kuppel unmittelbar auf die Mauern des Naos und des Altarraumes gestützt, sodass nunmehr das Bema in seiner vollen Breite dem Naos, in dem auch die letzte Erinnerung an die alte Dreiteilung durch die Entfernung der vier Kuppelträger beseitigt ist, vorgelegt ist. In reiner Durchführung stellt allerdings nur das zuletzt genannte Baudenkmal diesen Typus dar. In der Mehrzahl der Fälle sind dem übereinstimmend gestalteten Naos und Bema beiderseits neue Nebenräume (gelegentlich wirkliche Paraklissia) angefügt, die jedoch keinen genetischen Zusammenhang mit den alten Seitenschiffen haben, wie sie auch überwiegend in einzelne, mit einander gar nicht verbundene Räume zerfallen.[1] In solcher Gestalt hat das Schema noch während der ganzen Komnenenzeit fortgelebt.[2] Doch bietet es offenbar keine völlig befriedigende und unter allen Umständen anwendbare konstruktive Lösung der idealen Aufgabe, jede Verstellung des Naos durch die Kuppelträger zu vermeiden. Es ist daher vollkommen begreiflich, dass diese Epoche das Vierstützensystem in der Form von Säulen oder frei aufgestellten Pfeilern mit den Zwickeln und den anschliessenden tonnengewölbten Kreuzarmen bevorzugt und endlich zur typischen Form des griechischen Kirchengebäudes erhoben hat. Namentlich für die in der späteren Periode vorherrschenden kleineren Kirchenbauten bot es unstreitig die grösseren Vorzüge dar. Unter den Bautypen des II. Jahrtausends begegnen wir aber auch einem, der nicht nur an den Pfeilern als Kuppelträgern festhält, sondern dieselben auch noch mit den Seitenmauern des Altarraumes gebunden zeigt, also z. T. die alte Raumdisposition des von uns verfolgten Bautypus wiederholt, vertreten durch die Kachrije-djami und in ursprünglicherer Gestalt durch die ihr aufs engste verwandte Panachrante.[3] Dass hier

---

[1] So namentlich in Daphni; vgl. jetzt Millet, Le Monastère de Daphni; Mon. de l'art. byz. I, p. 50. — Aehnlich auch in Hosios Lukas; vgl. Schultz and Barnsley, The monastery of Saint Luke, pl. 1.

[2] Noch in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. wird im Despotat von Epirus durch Michael Ducas die Hauptkirche des Landes, eine der grössten des byzantinischen Mittelalters, die Panagia Paragoritissa in Arta, nach demselben Plane errichtet. Die eingesprengten Nischen hat man hier freilich durch eine überaus kühne, ja gewagte Konstruktion ergänzt, in der mit Hilfe von Säulen, die auf Konsolen vorgeschoben sind, und darübergelegter Bogen das Stützenachteck in das Viereck übergeführt wird. — Vgl. Pouqueville, Voyage en Grèce, ed. 2. (m. Abb.) u. Antonin (Archimandrit), Aus Rumelien (russisch), S. 465 ff., Taf. XVI u. XVII (Plan u. Abb.)

[3] Pulgher, a. a. O., pl. XI, XVII und XX, p. 26 u. 31. Während in der Kachrije-djami im XIII.—XIV. Jh. durch einen tief eingreifenden Umbau beide Seiten-

noch ein wirklicher Zusammenhang besteht, ist keineswegs als unwahrscheinlich zu betrachten.

4. Die Entwicklung der Kuppel und Fassade während der Uebergangsperiode.

Für den altertümlichen Charakter unseres Bautypus in seiner gesamten Zusammensetzung, der bisher vorwiegend unsere Betrachtung galt, bietet die Beschaffenheit einzelner besonders wichtiger Gebäudeteile in den zugehörigen wie auch in den zuletzt zu ihm in Beziehung gesetzten Denkmälern die beste Gegenprobe. Zugleich müssen wir hier einigen unrichtigen Beweisgründen begegnen, die für einen bedeutend späteren Zeitansatz der Koimesiskirche vorgebracht worden sind. In Bezug auf das kreuzförmige Vortreten der verbreiterten Hauptbogen in der Aussenansicht ist das schon oben im Zusammenhange der entwicklungsgeschichtlichen Uebersicht geschehen (s. S. 116). Ein zweiter Punkt von fast noch grösserer Bedeutung, dessen Erörterung wir uns bis hierher verspart haben, betrifft die Gestalt der Kuppel innerhalb dieses ganzen Denkmälerkreises. Ist doch aus dem Vorhandensein des Tambours an der Kirche von Nicäa deren Zugehörigkeit zur jüngeren byzantinischen Architektur gefolgert worden,[1] ein Beweis, der leicht auf den ganzen Bautypus ausgedehnt werden könnte, wenn er richtig wäre. Es wurde daher schon in der Beschreibung der einzelnen Denkmäler wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass im Innern der Kuppel, von der Agia Sophia in Saloniki abgesehen, in keinem einzigen Falle eine beträchtliche Ueberhöhung

---

schiffe ausser Gebrauch gesetzt und z. T. beseitigt worden sind, indem die Tragebogen durch Wände geschlossen wurden, ist die gleichartige Hauptkirche des zweitgenannten Heiligtums nur wenig verändert. Die weiten Spitzbogen sind erst in türkischer Zeit eingebaut worden. Ursprünglich scheint sich auf beiden Seiten eine doppelte Säulenstellung befunden zu haben; vgl. Pulgher, a. a. O., pl. XI, fig. 3 u. p. 26. Wir haben es also hier wirklich noch mit verkümmerten Nebenschiffen zu thun wie in Eregli, deren Höhe mit derjenigen der Tragebogen wenigstens in der Kachrije-djami noch nicht einmal ganz ausgeglichen gewesen zu sein scheint. Der Erbauer der Panachrante wird von keinem Schriftsteller genannt, ist aber wohl sicher mit dem Konstantin der vom Patr. Konstantios, a. a. O., S. 106 auf der Aussenseite des Bema entdeckten Bleiinschrift identisch. Πασπάτη, a. a. O., S. 324 sieht in ihm ohne rechten Grund nur den Urheber einer Restauration. Dadurch wird eine spätere Entstehung als unter Konstantinos X Dukas († 1067) ausgeschlossen, ein Zeitansatz, der sich der Entstehungszeit der Kachrije-djami (s. S. 113[2]) sehr nähert und dadurch besonders empfiehlt. Kondakow, a. a. O., S. 221 setzt die sogen. Panachrante ins XI.—XII. Jahrh.; vgl. dagegen Mordtmann, a. a. O., p. 72.

[1] Diehl, a. a. O., p. 75.

nachgewiesen oder auch nur wahrscheinlich ist, wenn die Krümmungskurve des Gewölbes auch vielleicht manchmal und gerade in Nicäa schwach gestelzt sein mag. Zweifellos besass dagegen wenigstens die Mehrzahl der betrachteten Kirchen jene äussere tambourartige Verschalung wie die Koimesiskirche, und auch in dieser Beziehung schliesst sich ihnen wieder die Kalender-djami und sogar die Kodja-Mustapha-Pascha-djami an. Aber darin ein Anzeichen später Entstehung aller dieser Bauten zu sehen, wäre gleichbedeutend mit einem völligen Verkennen der konstruktiven Grundlagen, aus denen sich die Entstehung des echten Tambours erklärt. Bei richtiger Würdigung der uns vorliegenden Thatsachen bestätigt sich durchaus der folgerichtige Gang der Entwicklung dieses Mittelgliedes der Kuppel, wie er früher von den besten Kennern der byzantinischen Architektur bereits treffend gekennzeichnet worden ist. [1]

Es liegt auf der Hand, dass sich ein solches neues Bauglied erst von dem Augenblicke an zwischen dem Unterbau der Kuppel und ihrer eigentlichen Wölbung zu bilden beginnen konnte, als jene wichtige Neuerung sich vollzogen hatte, dank welcher die Kuppel als ein gesondertes stereometrisches Ganze auf die Zwickelgewölbe, die ebenfalls eine in sich einheitliche Kugelzone darstellen, wie eine Kappe aufgesetzt und nicht mehr als Hängekuppel mit demselben Radius aus ihnen herauskonstruiert wurde. In der Folge ist aber genau zu unterscheiden, ob thatsächlich eine auch im Innern wahrnehmbare Ueberhöhung des Kuppelgewölbes stattfindet oder ob seine Krümmung nur in der Aussenansicht in einen senkrecht aufsteigenden Baukörper (fiktiven Tambour) übergeht (bezw. auf ihm zu ruhen scheint). Es unterliegt keinem Zweifel, dass der letztere Fall die weitaus ältere Form darstellt, aus der erst allmählich die andere hervorgegangen ist, während sie selbst bis in die Anfänge der byzantinischen Architektur zurückreicht und ihren Ursprung in der alten Verschalung des Kuppelgewölbes hat, wie sie schon die römische Baukunst kennt. [2] Entbehrlich war eine solche allerdings, so lange die Trennung zwischen Kuppel und Zwickelgewölbe nicht bestand (oder wo sie später mit Bewusstsein unterlassen wurde) und die erstere demgemäss sich nur mit einem Teile ihrer Wölbung über den die Zwickelgewölbe und ihre untere Hälfte einschliessenden Unterbau erhob, eine Bauform, welche in der Jus-

[1] Salzenberg, a. a. O., S. 16, 26 u. 117 (in 4⁰) und Choisy, a. a. O., p. 65 u. 96.

[2] z. B. am Pantheon und am sogen. Tempel der Minerva Medica; vgl. Dehio u. Bezold, a. a. O., Tafel 2, 5 u. 39; Durm, Die Baukunst d. Etr. u. Römer. Hdb. d. Archit. III, 2. S. 192.

tinianischen Architektur wohl noch an den Nebenkuppeln der Apostelkirche in grösserem Massstabe zur Anwendung gekommen ist, denn sie schliesst die Durchbrechung des Kuppelgewölbes durch Fenster aus, deren Fehlen uns zugleich mit der geringeren Erhebung dieser Kuppeln gerade für das genannte Denkmal bezeugt ist.[1] Dieselbe Eigentümlichkeit einer nur mässigen Erhebung, verbunden mit dem völligen Fehlen von Fenstern in der Kuppel, weist sogar noch ein erhaltener Bau an der Hauptkuppel auf. An der Metropolis von Eregli schwillt diese, von aussen betrachtet, unmittelbar aus dem quadratischen Centralkörper der Kirche ohne jede tambourähnliche Umhüllung in flacher Wölbung empor. Wir ersehen daraus, dass in vereinzelten Beispielen auch noch weit über die Zeit Justinians hinaus jene altertümliche Bauweise geübt worden ist, andrerseits aber werden wir dadurch noch mehr in einer verhältnismässig frühen Ansetzung der Kirche von Eregli bestärkt werden.

Wie es ganz selbstverständlich ist, dass bei dieser primitiven Art, die Kuppel über dem quadratischen Plan zu konstruieren, eine besondere Verschalung derselben über dem die Zwickel einschliessenden centralen Baukörper nicht erforderlich war, — so liegt es andrerseits auf der Hand, dass man ihrer nicht entbehren konnte, sobald die bezeichnete Zweiteilung in der Einwölbung des eigentlichen Naos eintrat. Denn von nun an erhob sich die Kuppel in der vollen oder nahezu vollen Höhe einer Halbkugel über ihrem Unterbau. Der Anstoss zur Entstehung des fiktiven Tambours ist damit von vornherein gegeben, wenngleich man eine gewisse Freiheit in Bezug auf die äussere Gestalt hatte, die man der Verschalung geben wollte. Und so lassen sich auch wirklich darnach zwei Haupttypen von Kuppeln schon in der altbyzantinischen Architektur und weiter innerhalb der uns beschäftigenden Baugruppe scheiden. Das bestimmende Element waren dabei wie überhaupt in der ganzen Entwicklung des Kuppeltambours allem Anschein nach die Fenster. Die Agia Sophia ist wie bemerkt der älteste nachweisbare Bau, an dem die konstruktive Trennung des aus vier Hängezwickeln zusammengesetzten Gewölbes und der Kuppel Platz gegriffen hat. Sie stellt auch das erste Beispiel des einen, und zwar des wichtigeren Haupttypus der fiktiven Kuppeltrommel dar, derjenigen Kuppeln nämlich, welche auf starke Durchbrechung durch einen reichen Fensterkranz berechnet sind. An der Agia Sophia ist die äussere Verschalung geradezu in eine Reihe einzelner, nur durch

---

[1] Prokop, de aed. I, 4.

Bogen miteinander verbundener Mauerstöcke aufgelöst, denen als Widerlager nach innen geneigte Strebepfeiler vorgelegt sind.[1] In Folge dessen vermag hier der Eindruck eines zusammenhängenden Tambours gar nicht aufzukommen. Trotzdem weist die folgerichtige Entwicklung der Kuppelarchitektur, deren Ergebnis die hohen Kuppeltrommeln des zweiten Jahrtausends sind, in letzter Linie auf diese Grundform zurück. Das älteste Mittelglied bildet in der sie verbindenden Folge die Kuppel der Agia Irene. Es bedarf nur eines einzigen vergleichenden Blickes, um sich ihrer Abkunft von oder doch ihrer Verwandtschaft mit derjenigen der Agia Sophia bewusst zu werden. Beide unterscheiden sich nur dadurch, dass die Widerlager an der Agia Irene nicht mehr das Aussehen sich verjüngender Strebepfeiler haben, sondern senkrecht aufsteigen und etwas weniger vorspringen und dass der über den Fensterwölbungen liegende Mauerring etwas erhöht ist. Dennoch spricht die Aussenansicht auch hier ganz entschieden gegen das Vorhandensein eines Tambours auf der Innenseite der Kuppel.[2] Keinesfalls kann das Gewölbe derselben erst oberhalb der Fenster seinen Anfang nehmen, sondern sie sind offenbar in dasselbe eingeschnitten und zwar ursprünglich wohl in sämtlichen die Widerlager trennenden Zwischenräumen und nicht wie die heutigen Fenster, die von den Türken noch zur Hälfte vermauert worden sind, nur in jeder zweiten nischenförmigen Vertiefung. In ihrer Gesamtanlage scheint auch mir diese Kuppel noch der Justinianischen Zeit anzugehören, wenngleich die sicher recht beträchtliche Restauration

1 Choisy, a. a. O., pl. XXIV, p. 65.

2 Vgl. die photogr. Aufnahmen bei Kondakow, a. a. O., Taf. 5 oder bei Bêljajew, Wiz. Wremennik, 1895, Taf. I. — Salzenberg, a. a. O., Taf. XXXIII hat die Irene nach dem blossen Augenschein (bezw. nach der Erinnerung) aufgenommen, ohne sie vermessen oder technisch genau untersuchen zu können, was bekanntlich bis heute noch nie gestattet worden ist. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass er sich einen solchen Fehler hat zu Schulden kommen lassen, zu dem er durch die beträchtliche Höhe des falschen Tambours veranlasst werden konnte. Wenn neuerdings auch Bêljajew, a. a. O., S. 179 die eigentliche Kuppelwölbung erst oberhalb der Fenster beginnen lässt, so halte ich hier noch weniger einen Irrtum für ausgeschlossen, da er als Nichtarchitekt und in der zahlreichen Begleitung, in der er die Kirche mit besonderer, der russ. Botschaft erteilten Erlaubnis besichtigen durfte, wohl noch weniger exakte Beobachtungen anzustellen in der Lage war und in dieser Beziehung sich auf Salzenberg verlassen haben dürfte. Die von ihm wiedergegebene photographische Innenansicht enthält leider die oberhalb der Zwickel befindlichen Teile nicht mehr. Dass eine solche Täuschung durchaus im Bereich der Möglichkeit liegt, darüber belehrt mich meine Erfahrung bei der Kalender-djami, wo ich die vorhandene Krümmung des Gewölbes nur dank dem zufälligen Umstand feststellen konnte, dass ein Teil des Kalkputzes neben einem Fenster abgebröckelt war.

unter Leo III. (nach dem Erdbeben am 26. Okt. 740) manches an ihr verändert haben mag.[1]

Die weitere Entwicklung des fiktiven Tambours führte zu einer noch stärkeren Abflachung der Widerlager und zu ihrer Verbreiterung auf Kosten der Fensternischen, wie sich das an der Kalender-djami beobachten lässt (s. Fig. 26). Er erscheint hier auf den ersten Blick geradezu rund und so hoch, dass man über die altertümliche Bauart der Kuppel hinweggetäuscht wird und wenigstens mit demselben Recht wie bei der Agia Irene auf die Vermutung kommen kann, dass die Kuppel auch auf der Innenseite überhöht sei.[2] Und doch entspricht ihre Zusammensetzung völlig der altertümlichen Konstruktion, die wir an der Klemenskirche von Ancyra feststellen konnten, nur beträgt die Zahl der innen vortretenden flachen Rippen nicht bloss zwölf, sondern sechzehn. In der That haben wir es auch im Grunde mit einer sechzehnseitigen Kuppel zu thun, an der die Widerlager doch noch in schwacher plastischer Erhebung vorspringen, wenn auch in Folge ihres flacheren Aussehens und ihrer Verbreiterung die Fensterbogen wie aus einer zusammenhängenden Mauerfläche ausgeschnitten erscheinen. In dem jetzigen Erhaltungszustande sind es im ganzen acht Fenster und ebenso viele mit ihnen abwechselnde Blendnischen, ob das aber der ursprünglichen Anlage entspricht, oder ob diese nicht vielmehr sechzehn Fenster aufwies, bleibt auch im vorliegenden Falle zunächst ungewiss. Beide Elemente, Bogen und Widerlager, vererben sich auf die jüngere byzantinische Baukunst. Sie begegnen uns an der sechzehnseitigen Kuppeltrommel der Kirche von Skripu aus frühmacedonischer Zeit noch in ziemlich verkümmerter Gestalt, erstere als wenig vortretende Blendbogen, letztere zwar wieder etwas kräftiger vorspringend als an der Kalender-djami, aber schon zu dünnen Eckpilastern umgebildet.[3] In der Folge werden zuerst diese wieder zu kräftiger plastischer Wirkung gebracht, — so z. B. an der Kirche von Daphni, wo sie bis an das Dach hinaufreichen,[4] — und dann erhalten auch die Bogen eine gleichartige mehrfache Profilierung, um den hohen allseitig durchbrochenen Kuppeltrommeln der Komnenen- und Paläologenzeit in gleichem Masse zur konstruktiven Festigung

---

[1] Das lässt die kurze Nachricht (κατέσεισεν) bei Nikephoros Patr., p. 66 (d. Bonner Ausg. d. Paulus Silentarius) schliessen, obwohl sie leider keine bestimmteren Hinweise enthält; vgl. Bêljajew, a. a. O., S. 771.

[2] Vgl. Freshfield, a. a. O., pl. XXVI u. XXXII.

[3] Vgl. Strzygowski, a. a. O., Taf. I.

[4] Millet, a. a. O., pl. IV ff., p. 62.

wie als reizvolle Zierglieder zu dienen. Die ebengenannten Kirchen weisen zugleich auch schon auf ihrer Innenseite eine merkliche Ueberhöhung auf, und zwar auffallenderweise die ältere von ihnen eine stärkere. Dass die ersten Anfänge der Tambourbildung auf der Innenseite noch etwas weiter in der Entwickelung der Architektur zurückgehen, ist darnach nicht unwahrscheinlich. Aber bezeichnender Weise sind selbst in Daphni (und in Hosios Lukas) die Fenster, die sicher einst zwischen sämtlichen Pilastern eingeschnitten waren, z. T. noch aus dem Gewölbe ausgespart.[1] In Skripu hat man sich mit vier Fenstern begnügt, die noch dazu so klein sind, dass sie ganz unter dem Gewölbeansatz bleiben.

Von den Kuppeln der gesamten Baugruppe, die uns näher angeht, lässt sich nur eine auf Grund ihrer Wiedergabe bei Texier in die Entwicklung des eben betrachteten Typus einreihen. Es ist das die Kuppel der Kirche von Deré Aghsy (s. S. 75), an der die Widerlager sogar noch die Gestalt geneigter Strebepfeiler gehabt zu haben scheinen. In diesem auffälligen und wichtigen Punkte dürfen wir uns, wie ich glaube, am ehesten auf seine Darstellung verlassen, da es schwer erklärlich wäre, woher er sonst auf eine so seltene Form verfallen sein sollte und da doch etwas Wahres an seiner Versicherung sein wird, dass die Kuppel nicht völlig zerstört sei und über ihre Beschaffenheit kein Zweifel bleibe. Um so zweifelhafter wird aber dadurch die von Texier angegebene Ueberhöhung der Kuppel auf der Innenseite. Auch dürfte der Kuppel schwerlich das Achteck, sondern wie bei anderen Denkmälern unseres Bautypus (s. S. 78) das Zwölfeck (wenn nicht gar ein Sechzehneck) zu Grunde liegen.

An allen übrigen Kirchen dieses letzteren hat der fiktive Tambour eine ungleich einfachere Gestalt. Mit Ausnahme der Agia Sophia von Saloniki, die einen ganz besonderen Fall darstellt, haben wir es an ihnen überall mit einem von glatten, senkrechten Flächen begrenzten acht- oder zwölfeckigen Baukörper zu thun, dem jede Art von Streben oder irgendwelchen Widerlagern fehlt. Es wäre jedoch ein Fehlschluss, darin an und für sich eine jüngere Bauform zu erkennen. Sie ist vielmehr im Grunde die ältere, war sie doch bereits am reinen Centralbau gegeben,[2] als in der Agia Sophia von Konstantinopel die Kuppel

[1] Die nicht viel spätere Nebenkirche von Hosios Lukas hat bereits einen vollkommen entwickelten Tambour, wie er für kleinere Kuppeln damals schon ganz gebräuchlich und geradezu unentbehrlich ist; Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 9 und 10.

[2] So schon an mit der römischen Baukunst noch enger zusammenhängenden Centralbauten ohne oberen Umgang, wie dem Jupitertempel in Spalato, S. Gio-

mit dem basilikalen Aufbau in Verbindung trat. Die Kuppeln der Baptisterien, so z. B. von S. Giovanni in fonte (Ravenna) und verwandter Bauten, besitzen gewissermassen in ihrem oberen, in der Regel achtseitigen Stockwerk, sogar schon einen echten Tambour mit Ueberhöhung im Innern. Auf der Aussenseite aber steigt die senkrechte polygonale Mauer noch zu beträchtlicher Höhe über dem inneren Gewölbansatz auf und bildet so die Verschalung der (eigentlichen) Kuppel. In der byzantinischen Baukunst ist man nun schon im Anfang des VI. Jahrhunderts zu einer Abtrennung einer Kuppel dieses Typus mitsamt dem sie umschliessenden Mauermantel vom tambourartigen Unterbau vorgeschritten, wodurch die erstere zu einem selbständigen Bauglied wird.[1] Es stand nun offenbar nichts dem im Wege, dass auch solche Kuppeln auf ein gesondertes vierfaches, über quadratischem Plane errichtetes Zwickelgewölbe (σφενδόνη) aufgesetzt werden konnten. Und damit ergab sich sofort die für die vier nachbleibenden Kirchen unseres Bautypus nachweisbare oder doch mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzende Form. Ihnen steht vielleicht noch die gleichartige Kuppel der Kodja-Mustapha-Pascha-Djami (s. S. 111) zeitlich voran.[2] Fragen wir nach der inneren Ueberhöhung, so scheint bei der letzteren eine solche kaum vorhanden zu sein.[3] Die Möglichkeit, dass in den beiden lykischen Kirchen und in der Koimesiskirche dem Kuppelgewölbe eine sehr schwach gestelzte Krümmung beizumessen sei, kann nicht für völlig ausgeschlossen gelten, obwohl wir uns bei der Klemenskirche ganz sicher vom Gegenteil überzeugen konnten, aber keinesfalls erreichte die Ueberhöhung in den ersteren die von Texier angenommene Höhe und blieb vollends hinter der Erhebung der späteren byzantinischen Kuppeltrommeln weit zurück. Dass bei diesem Kuppeltypus in derselben Weise wie beim zuerst betrachteten eine stärkere fortschreitende Entwicklung des Tambours auf der Innnenseite stattgefunden habe, ist aber um so weniger wahrscheinlich, als er aus der Architektur später ganz zu verschwinden scheint.[4] An einem gesicherten Denkmal des II. Jahrtausends dürfte sie kaum nachweisbar sein,

---

vanni in fonte, dem lateranensischen Baptisterium u. S. Costanza; vgl. Dehio und Bezold, a. a. O., Taf. 3, 5, 7 u. 8.

[1] In Agios Sergios und Bakchos u. in S. Vitale; vgl. a. a. O., Taf. 4 u. 5.

[2] Vgl. die Aussenansicht bei Πασπάτη, a. a. O., S. 351, nach dem die Restauration i. J. 1765 sich nur auf einen Teil der Kuppel erstreckte.

[3] Pulgher, a. a. O., pl. XV, 2. Meine Beobachtungen stimmen in dieser Beziehung mit der Bemerkung Kondakows, a. a. O., S. 161 überein.

[4] Als letzte Beispiele gehören ihm wohl die spätestens im Anfang des XI. Jahrh. entstandenen Kuppeln der Kirchen von Hosios Lukas und A. Nicodemos an; vgl. Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 5 ss, p. 17; Millet, a. a. O., p. 62.

damit fällt auch jede Berechtigung dahin, in dem fiktiven Tambour der Koimesiskirche ein Anzeichen so später Entstehung derselben zu sehen. Die Zukunft gehörte, wie wir aus allem ersehen, der durch Widerlager verstärkten Form der Kuppeltrommel.

Wir sind demnach für die in Frage stehende Baugruppe zum Ergebnis gelangt, dass je sicherer wir über die Kuppelanlage der einzelnen zugehörigen Kirchen urteilen können, sie sich um so ungezwungener den Anfängen der Entwicklung dieses Baugliedes einfügen. Wie ist es nun zu erklären, dass gerade die Agia Sophia von Saloniki unter ihnen allem Anschein nach eine Ausnahme macht und eine im Innern ziemlich stark überhöhte Kuppel besitzt? Man könnte versucht sein, darin das Ergebnis eines späteren Umbaues zu vermuten, allein einen solchen Verdacht rechtfertigt, wie oben ausgeführt wurde (s. S. 44), nur die eigentliche Calotte bis zu einem gewissen Grade durch ihre ungleichmässige Krümmung, derjenige Teil hingegen, in dem die zwölf Fenster eingeschnitten sind und der im Innern als Tambour von nicht unbeträchtlicher Erhebung erscheint, giebt keinen Anlass zum Verdacht. Andrerseits aber ist seine äussere Gestalt von einer Trommel so ganz verschieden, dass man doch die Agia Sophia von Saloniki unmöglich als beweisendes Beispiel für eine so frühe Ausbildung dieses Baugliedes geltend machen kann. Vielmehr haben wir es hier wohl mit einem völlig eigenartigen ersten Versuche zu thun, die Kuppel zu überhöhen und den zum Zwecke dessen eingeschobenen Bauteil zugleich zur Anlegung eines reicheren Fensterkranzes nutzbar zu machen, die Verschalung der Kuppel aber durch eine beschränkte Zahl von ihm getragener Streben zu ersetzen. Berücksichtigen wir, dass der die Zwickelgewölbe einschliessende Unterbau der Kuppel bei der Agia Sophia von Saloniki eine nur mässige Erhebung besitzt, so werden wir bei ihr mit besserem Rechte von einem darauf gesetzten zweiten Unterbau als von einem Tambour sprechen. So scheint mir hier eine vereinzelte lokale Umbildung der älteren Kuppelkonstruktion vorzuliegen, die unter dem Einfluss örtlicher Bauformen (Rotonda) erfolgte. [1]

Vielleicht liesse sich innerhalb der uns beschäftigenden Baugruppe das allmähliche Herauswachsen der jüngeren Bauformen aus den in der Justinianischen Architektur gegebenen Grundlagen noch besser an einem zweiten Gebäudeteil, der Fassade, verfolgen,

---

[1] Vgl. die massive Kuppelverschalung von Agios Georgios bei Choisy, a. a. O., pl. XXIII, 1.

wenn die Denkmäler in dieser Hinsicht nicht einer stärkeren Zerstörung oder Verunstaltung anheimgefallen wären. Wie die Dinge liegen, mussten wir schon bei der Charakteristik des gemeinsamen Bautypus darauf verzichten, uns über das Mass ihrer Uebereinstimmung unter einander ein bestimmteres Urteil zu bilden (s. S. 89). Um so wichtiger ist es, dass wir wenigstens an der Koimesiskirche eine in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung noch so gut wie vollständig erhaltene Fassade besitzen, die sich zwischen die Agia Sophia und die Kirchen der jüngeren byzantinischen Baukunst als Mittelglied einschiebt.

Es erklärt sich aus der geschichtlichen Entwicklung, dass sich im Anfang kaum das Bestreben bemerkbar macht, an dem halbbasilikalen Centralbau, in dem sich die christlich griechische Architektur das ihren Kultbedürfnissen entsprechende Bauschema geschaffen hat, die Frontseite des Gebäudes besonders hervorzuheben. Der Agia Sophia lässt sich beim besten Willen keine einheitlich zusammengefasste Fassade zuerkennen,[1] wie sie der basilikale Bautypus bereits besass. Wir ersehen hier wieder, dass die Schöpfung des Anthemius ihrem Grundgedanken nach nicht eine centralisierte Basilika, sondern einen basilikal gegliederten Centralbau darstellt. Ihrer unverhältnismässig breiten Westfront fehlt der Giebel und damit der einigende Mittelpunkt. Der an die Stirnseite der Kirche angeschlossene östliche Portikus ihres Atriums, das einzige zugleich mit diesem der Basilika entlehnte Element der Fassade, bildete zunächst für deren Fortentwicklung eher ein Hemmnis, als dass sie ihr Vorschub geleistet hätte. Die Fassadenbildung der Agia Sophia von Saloniki steht noch ganz auf derselben Stufe, wie auch ihr oberes Fenstersystem gestaltet gewesen sein mag, was aufs neue ihre verhältnismässig frühe Entstehung bestätigt. Eine selbständige Bedeutung konnte die Frontseite des Kirchengebäudes erst gewinnen, nachdem man das Atrium als Ganzes fallen gelassen und ihr dessen Ostportikus allein als festen Bestandteil zugefügt hatte, denn von nun an konnte dieser leicht den Charakter eines mit dem Bau organisch zusammenhängenden, mehr geschlossenen Exonarthex annehmen. Die Kirche des Agios Nikolaos in Myra scheint noch einen solchen einstöckigen Vorbau von massiverer, wenngleich immerhin stark durch-

[1] Kondakow, a. a. O., S. 118 u. 213 hat mit seiner Behauptung, dass die Fassade schon in altbyzantinischer Zeit eine reichere Ausbildung erfahren haben muss, zwar im allgemeinen Recht, wenn wir dieser den uns beschäftigenden Kirchentypus hinzurechnen, für die Agia Sophia aber nicht; vgl. zur ursprünglichen Gestaltung ihrer Westseite Lethaby and Swainson, a. a. O., p. 187.

brochener, Anlage besessen zu haben. Der nächste, entscheidende Fortschritt hat dann, wie man zu schliessen berechtigt ist, wohl darin bestanden, dass man die Gebäudefront auf einen durch beide Stockwerke hindurchgehenden einheitlichen Plan zu bringen suchte, und zwar entweder durch Errichtung eines Obergeschosses über dem Exonarthex oder durch dessen völlige Beseitigung. Der erste Fall liegt augenscheinlich in Deré-Aghsy vor, wo nach wahrscheinlichster Voraussetzung eine einfache Fensterarchitektur ohne entschiedene Ueberordnung des mittleren Teiles und ohne ein Giebelsystem über der sich in fünf Bogenöffnungen noch frei nach aussen öffnenden Front des Exonarthex anzunehmen ist. Den zweiten Weg hat man in Nicäa beschritten, und hier weist die Fassade auch bereits eine durch beide Geschosse hindurchgehende einheitliche Gliederung auf.

Das dekorative Grundmotiv dieser Fassade stellen die fünf grossen Blendbogensysteme der aneinandergereihten Giebelfronten dar, wie es uns an Kirchen des II. Jahrtausends noch öfter begegnet, so z. B. an der sogenannten Theotokos-,[1] an der Chora- (Kachrije-Djami)[2] und Pantokratorkirche in Konstantinopel.[3] Aber noch näher steht vielleicht der Koimesiskirche der Zeit und dem ganzen Eindruck nach die alte Ziegelfassade von S. Marco (in der durch die sorgfältigen Beobachtungen Cattaneos und seiner Mitarbeiter gewonnenen Wiederherstellung).[4] Hier wie dort ist dem mittleren Halbrund durch grössere Breite und Erhebung ein bedeutendes Uebergewicht verliehen, während von den Konstantinopler Kirchen nur die des Pantokrator eine entschiedene Betonung der Mitte aufweist. Eigentümlich ist der Fassade von Nicäa die Ergänzung der Bogensysteme zu flachen Giebeln, wodurch dieselben den Charakter von Blendarkaden bewahren. In allen anderen Fällen bildet das Halbrund selbst den oberen Abschluss der Mauer und tritt daher selbständiger hervor, auch wird die plastische Abstufung der einzelnen Bogen übereinander eine viel kräftigere. Mit der Fassade von S. Marco verbindet die Koimesiskirche noch die

---

[1] Salzenberg, a. a. O., Taf. XXXIV; Pulgher, a. a. O., pl. VI.

[2] Πασπάτης, a. a. O., S. 326 oder Pulgher, a. a. O., pl. XVI und Kondakow, a. a. O., Taf. 25 (nach photogr. Aufnahme). Die geringere Breite der r. vom Portal befindlichen Blendnischen ist offenbar ein Ergebnis der Hinzufügung des Paraklission und der Restauration im XIII. Jahrh. und beweist daher, dass die Fassade im übrigen auf den Bau der Maria Dukäna (s. S. 113[2]) zurückgeht.

[3] Schlumberger, Un Empereur byzantin au Xme siècle, p. 17 (die einzige Abb. der Kirche, welche wenigstens die Oberteile der Fassade wiedergiebt).

[4] La Basilica di S. Marco, II, tav. A. A. ss.: Testo, p. 165.

dekorative Verwendung des Bogens in beiden Geschossen, wenngleich diese dort keinen einheitlichen Plan bilden.

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass das Blendbogenmotiv einen konstruktiven Ursprung hat, und zwar ergab es sich ganz von selbst zuerst an dem centralen Unterbau der Kuppel, indem die Kuppelbogen an den Langseiten durch Schildmauern von geringerer Stärke geschlossen wurden und daher nach aussen etwas über dieselben vortraten. Dass man die so gewonnene Linie durch weitere rein ornamentale Abtreppung der Fläche verdoppelte oder verdreifachte, entsprach einem daraus fast mit Notwendigkeit entspringenden dekorativen Bedürfnis. An dieser ursprünglichsten Stelle bewahren denn auch ganz so wie die Koimesiskirche (s. S. 31) noch manche Denkmäler des II. Jahrtausends die Blendbogenumrahmung der Fensterarchitektur.[1] Aber schon in Nicäa sehen wir das Motiv auf die Fassade, an der es keine konstruktive Berechtigung hat, übertragen und in dekorativer Verwendung vervielfältigt. Immerhin behält es auch hier eine gewisse Beziehung zur inneren Raumgliederung des Baues, sodass wenigstens in den älteren Beispielen die mittleren drei Rundgiebel (bezw. Blendbogensysteme) der Dreiteilung des Naos entsprechen, die beiden äusseren den Anbauten des Exonarthex (an der Koimesis- und Theotokoskirche) oder (noch in S. Marco) einem Umgange angehören, während bei den anderen, schon etwas jüngeren Anlagen ihre fünffache Zahl und ihre Grössenverhältnisse nur in Beziehung zur Raum- und Gewölbeeinteilung des Narthex, aber in keinem Verhältnis mehr zur inneren Gliederung des Naos selbst stehen (Kachrije-djami und Pantokrator).

Neben allen zum Vergleich herangezogenen Fassaden aus dem II. Jahrtausend wahrt demnach die der Koimesiskirche, obwohl sie bereits nach demselben Grundprinzip zusammengesetzt ist, mehr oder weniger den einfacheren und strengeren architektonischen Charakter. Dazu stimmt es, dass sie vor ihnen die nach der Rangordnung der einzelnen Teilfronten fast schematisch genau berechnete Verteilung der Blendbogen und pilasterartigen Abstufungen voraus hat. Diese wiederholt sich nirgends, während die Verdoppelung der Motive an sich auch später vorkommt, so z. B. an der Kachrije-djami mit ihren vierfachen Pilasterbündeln, denen vorgelegte dünne Halbsäulen einen noch kräftigeren Abschluss geben.

Noch deutlichere Merkmale der Altertümlichkeit tragen einzelne

---

[1] So z. B. die Kachrije-djami; vgl. Kondakow, a. a. O., Taf. 25 (r.).

Bauteile an der Fassade der Kirche von Nicäa, vor allem ihre Portale. Die spätere byzantinische Architektur hat ganz darauf verzichtet, die Blendbogen unmittelbar über den Portalen anzubringen oder gar an dieser Stelle zu verdoppeln, wie es in Nicäa geschehen ist. Dafür ergeben sich in dieser Hinsicht sehr interessante Berührungen abendländischer Denkmäler mit der Koimesiskirche. Wenn man vor das Portal der letzteren hintritt, wird durch die zurückweichende Profilierung der Mauer aufs lebhafteste die Erinnerung an romanische und gotische Portalarchitektur geweckt. Und das ist keine zufällige Aehnlichkeit, obwohl in Nicäa die Mehrzahl der pilasterartigen Abstufungen zu den oberen Blendarkaden gehören. Besass doch auch die alte Ziegelfassade von S. Marco ein von zwei Blendbogen überwölbtes Mittelportal und begegnet uns ein solches doch noch an frühromanischen Bauten Italiens als die durch eingestellte Ecksäulchen bereicherte, aber kaum verhüllte architektonische Grundform, so z. B. an S. Giulia in Lucca und an S. Michele zu Pavia.[1] Die Zwischensäulchen werden wir um so weniger als ein unterscheidendes Merkmal auffassen dürfen, als sie in anderen (allerdings schon jüngeren Beispielen) geradezu nur in dünnen Rundstäben bestehen. Andrerseits ist die Möglichkeit keineswegs ausgeschlossen, dass sie ebenfalls der byzantinischen Architektur entstammen, da sie auch in S. Marco schon die Eingänge der alten Fassade zierten. Die Kirche von Nicäa beweist als ein schlichter, jedes reicheren Schmuckes durch äussere Zierglieder entbehrender Bau nichts dagegen. Wo aber auch der Ursprung dieses Motivs zu suchen ist, die Anwendung des doppelten Blendbogens über dem Haupteingange der Kirche muss als Ausgangspunkt der romanischen Portalbildung betrachtet werden, und in ihm haben wir eins der byzantinischen Elemente zu erkennen, die von der im Entstehen begriffenen protoromanischen Architektur Oberitaliens aufgenommen worden sind, wie die von Cattaneo[2] mit Recht dahin gerechneten Blendnischen und Lisenen. Auf die letzteren, die schon in S. Apollinare in Classe gegeben sind, lassen sich auch die pilasterartigen Mauerstreifen der Koimesiskirche zurückführen. Eine Häufung derselben wie hier hat umgekehrt das Abendland bei diesem Motiv vermieden.

Bei den Portalen begründet ein anderer Umstand einen wirk-

[1] Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien I, S. 358 u. 354; die richtige Datierung des Nordportals von S. Michele (nach 1117) hat bereits Cattaneo a. a. O., p. 297 gegeben; vgl. Zimmermann, Gesch. d. oberital. Plastik, S. 26.

[2] Cattaneo, a. a. O., p. 131 u. 203.

lichen Unterschied zwischen der Koimesiskirche und den zum Vergleich herangezogenen frühromanischen Denkmälern, denn das Abendland hat zweifellos die fremden Bauformen dem eignen Bedürfnis frei angepasst. An keinem italienischen Portal mit der bezeichnenden Ausnahme von S. Marco [1] kommt der offene Entlastungsbogen über dem Thürsturz vor, dessen Vorhandensein wir an der Fassade der Kirche von Nicäa, aber auch an der Agia Sophia in Saloniki (s. S. 42) festgestellt haben und der eine alte und lange fortlebende Besonderheit der byzantinischen Architektur darstellt. Aus dem Orient entstammend, begegnet er uns bereits an den Diokletianischen Bauten in Spalato und am goldnen Thor in Konstantinopel, [2] ist in den syrischen Kirchen ständig im Gebrauch [3] und erbt sich in Byzanz bis in das zweite Jahrtausend fort, wenngleich der jüngere Kirchentypus ihn vorzugsweise für die inneren Zwischenthüren des Exo- und Esonarthex verwendet. [4]

Dem christlichen Altertum entstammt auch das Nischenmotiv zu den Seiten des Haupteinganges, das in Nicäa neben Blendbogen und Pilasterstreifen und den Durchbrechungen der Mauer als einziges Mittel zur Belebung der Wandfläche dient. Es findet sich ebenfalls schon an syrischen Bauten und in Spalato, an vor- und altchristlichen Denkmälern Kleinasiens [5] und erhält sich nicht nur in der byzantinischen Baukunst, sondern greift auch auf die romanische Italiens über, wo das Motiv wieder eine reichere Verwendung erfährt. [6] Die erstere verzichtet zwar auf eine Vervielfältigung desselben, giebt ihm aber dafür einen mehr monumentalen Charakter, indem sie die Nischen in der vollen oder nahezu vollen Höhe der Fassade aushebt. [7] Schon in Nicäa kündigt der das übereinanderstehende Nischenpaar umspannende Blendbogen ein Streben nach einer zusammenfassenden

---

[1] Allerdings sind die Bogen hier mit Verschlussplatten geschlossen, was jedoch auch in allen andern Fällen für den ursprünglichen Zustand anzunehmen ist.

[2] Mothes, a. a. O. I, S. 40; vgl. Strzygowski, Jahrb. des k. d. archäol. Inst. 1893, VIII, S 8.

[3] De Vogüé, a. a. O. I, pl. 21 u. II, p. 65 u. 124.

[4] So z. B. in der Pantokratorkirche, dagegen noch an der Theotokos im äusseren Eingange. Vgl. Pulgher, a. a. O., pl. VI.

[5] Mothes, a. a. O. Das früheste Beispiel bietet wohl ein Haus aus dem II.—III. Jh. in Patara; vgl. Texier, Descr. de l'Asie Min., pl. 153. An christl. Bauten zuerst in Koja-Kalessi u. in Syrien; vgl. Headlam, a. a. O., p. 12; de Vogüé, a. a. O. I, pl. 33 u. II, pl. 135.

[6] Ausser an S. Marco auch an S. Sophia zu Padua; vgl. Mothes, a. a. O., S. 241 (der Mittelteil der Fassade von 595?).

[7] z. B. an der Theotokoskirche; vgl. Pulgher, a. a. O., pl. VI.

Wirkung des älteren Doppelmotivs an, dem wohl die vereinfachte und wirksamere Form der späteren Zeit ihren Ursprung verdankt.

5. Entwicklungsgeschichtliche und chronologische Folgerungen.

Von den Einzelteilen haben wir unseren Blick wieder auf das Ganze des Baues zurückzulenken, um die letzten Schlussfolgerungen für die Beurteilung der Koimesiskirche zu ziehen, was nur auf Grund einer Sichtung der Ergebnisse unserer vorhergehenden Betrachtung möglich ist. Wir mussten ziemlich weit ausgreifen und in diese fast alle bedeutenderen erhaltenen Baudenkmäler des ersten Jahrtausends hineinziehen, doch war die Aufgabe eine lohnende und dürfte dadurch für die Mehrzahl derselben unsere thatsächliche Kenntnis so weit gefördert erscheinen, dass eine in den wesentlichen Punkten sichere Grundlage zur Ableitung der allgemeinen Entwicklung des uns in allererster Linie angehenden Bautypus, des eigentlichen Grund- und Hauptschemas der Architektur der Uebergangsepoche, gewonnen ist. Dass ihm für die letztere zum mindesten eine ebenso allgemeine Geltung oder Vorherrschaft zukommt wie dem Viertonnensystem für das II. Jahrtausend, beweist schon die beträchtliche, durch unsere letzten Ausführungen noch mit höchster Wahrscheinlichkeit um zwei weitere Denkmäler vermehrte Zahl der Kirchen, welche diese Baugruppe umfasst, sowie ihre weite Verbreitung. Dem Umstande, dass sich die Mehrzahl derselben auf dem Boden Kleinasiens erhalten hat, ist keine besondere Bedeutung beizumessen. Er findet durch die geschichtlichen Voraussetzungen leicht seine Erklärung, war es doch gerade während des I. Jahrtausends das eigentliche Kernland des Reichs, während es ihm mit dem Vordringen der Seldschuken zum grössten Teil dauernd verloren geht.

Im Gegensatz zu derselben Theorie, welche unserem Bautypus eine besondere Beziehung zu Kleinasien zuerkennt, hat sich uns auch eine ganz andere chronologische und entwicklungsgeschichtliche Stellung desselben ergeben als den Vertretern jener Anschauung. Seine Bedeutung liegt in der vermittelnden Rolle, welche er zwischen der Agia Sophia und dem jüngeren Kirchentypus erfüllt hat. Das bestätigt auch seine eigne innere Entwicklung, die sich bereits klar genug übersehen lässt. In seiner Entstehung vertritt ihn für uns die Agia Sophia von Saloniki als das besterhaltene und bedeutendste Denkmal, das noch einer völlig geschlossenen Zusammensetzung des

Baues ermangelt. Und dass sie nicht allein steht, sondern als typisches Beispiel einer allgemeinen Vorstufe der Konstruktion anzusehen ist, die der organischen Durchbildung der halbbasikalen Bauform vorhergeht, kann keinem Zweifel mehr unterliegen. Bei der offenbaren Beziehung aber, die sie in ihrem Namen zur Agia Sophia von Konstantinopel aufweist, bleibt es, so lange nicht das Gegenteil schlagend erwiesen ist, die nächstliegende Annahme, dass die Kathedrale von Saloniki im Anschluss an die Baubewegung in der Hauptstadt selbst entstanden ist. Hier wird jene Umformung und Fortbildung des von Anthemius geschaffenen neuen Bauschemas im Sinne einer vereinfachten Zusammensetzung des Gebäudes erfolgt sein, die für ihre Gestalt bestimmend gewesen ist. An Ort und Stelle schien in der Kalender-djami nach der oben vorgetragenen Auffassung noch eine gleichartige Anlage erhalten zu sein. Der Satz, dass die Agia Sophia keine Schule gemacht hat,[1] ist nur in sehr beschränktem Masse richtig. Sie ist in Wahrheit vielmehr die Stammmutter der gesamten byzantinischen Kirchenarchitektur. Eine bedingungslose Nachahmung hat sie freilich nicht gefunden, obwohl sich die nachfolgenden Baubestrebungen an sie angelehnt haben. In der Kodja Mustapha-Pascha-djami ist uns jedoch eine vereinzelte Probe einer von dem halbbasilikalen Bautypus abweichenden, noch augenfälligeren Nachbildung ihrer Konstruktion gegeben. Es muss die Zeit der nächsten Nachfolger Justinians gewesen sein, in der solche Versuche gemacht worden sind. Besonders an die sehr rege Bauthätigkeit unter Maurikios († 602) wird man dabei zu denken haben.[2] Auch die frühere Regierungszeit des Heraklius (seit 610) kommt vielleicht noch in Betracht.[3] Gegenüber der schöpferischen Kunst der Justinianischen Epoche, die sich in einer reichen Mannigfaltigkeit der Formen bethätigt hatte, begann nunmehr die Auslese und typische Festsetzung der brauchbarsten Bauschemen. In diese Zeit, d. h. in den Ausgang des VI., spätestens in den Anfang des VII. Jahrhunderts, glaube ich sowohl die Kodja-Mustapha-Pascha- wie auch die Kalender-djami nächst der Agia Sophia von Saloniki ansetzen zu müssen und damit die Entstehung unseres Bautypus, der die aussichtsvollste

---

[1] Dehio u. Bezold, a. a. O., S. 31.

[2] Unter Maurikios wurde die Diakonissa erbaut, die Wlachernenkirche ausgeschmückt und die durch Tiberius II. († 582) begonnene der 40 Märtyrer vollendet; vgl. Kondakow, a. a. O., S. 45.

[3] In seine Regierungszeit fällt die Erbauung der Johanneskirche im Milium und einer Georgskirche; vgl. a. a. O., S. 46.

und lebensfähigste Fortbildung der Justinianischen Sophienkirche darstellt. Die Anhaltspunkte, welche wir für eine nähere Zeitbestimmung der Kalender-djami haben, treffen damit auffallend gut zusammen (s. S. 122). Dabei lässt sich nicht übersehen, dass die Agia Sophia von Saloniki im Vergleich mit der Konstantinopler Moschee entschieden einen noch etwas altertümlicheren Eindruck macht. Nicht nur das System der Zwischenstützen erscheint ihr gegenüber in dieser schon vereinfacht, sondern ihre ganze Bauweise hat noch etwas Schwereres und Grossartigeres. Dazu stimmt durchaus das zeitliche Verhältnis der Zierglieder der beiden Denkmäler (s. S. 47 ff. u. 122) untereinander. Wir werden daher die Kathedrale von Saloniki der Epoche Justinians, in die ihre Ornamentik hinzuweisen schien, um ein paar Jahrzehnte näher rücken dürfen. Ihr Vorbild mag sogar in konstruktiver Hinsicht vielleicht noch ein in seiner letzten Regierungszeit entstandener Bau gewesen sein, der gleich ihr den Versuch darstellte, die centrale Raumgestaltung der Sophieenkirche durch eine der Agia Irene nachgeahmte Konstruktion zu erreichen. Es ist aber nicht einmal ausgeschlossen, dass dieser wichtigste nächste Schritt zur Feststellung eines typischen Bauschemas in Thessalonike erfolgt ist, dessen Bedeutung gross genug war, um dadurch wieder die weitere bauliche Entwicklung in der Hauptstadt zu bestimmen. Auch die Kirche in Ephesus spricht nicht entscheidend dagegen, war sie doch ihrer ganzen Zusammensetzung nach kaum weniger entwickelt als die Kalender-djami. Die besonders starke Zusammenziehung des Bema hat bei ihr sichtlich ihren Grund in der Rücksichtnahme auf die dahinter liegende Basilika. Gewisse Prioritätsansprüche wie die Kathedrale von Saloniki besitzt aber jedenfalls kein erhaltenes Denkmal, und über sie wird daher schwerlich je eine ganz sichere Entscheidung zu treffen sein.

Ob von den übrigen zum halbbasilikalen Bautypus zählenden Kirchen, an denen das Breitenverhältnis von Naos und Bema durchweg schon ausgeglichen ist, irgend eine noch dem VII. Jahrhundert angehört, erscheint zweifelhaft. Für die Nikolaoskirche in Myra ist das immerhin wegen der frühen Berühmtheit des Wunderkults nicht so ganz unwahrscheinlich (s. S. 80[2]). Sehr tief kann ihre Gründung auch wegen ihres unverkennbar altertümlichen Charakters nicht in's VIII. Jahrhundert herabgerückt werden (s. S. 78). Darnach müsste sich also die volle Durchbildung unseres Bautypus im Laufe des VII. Jahrhunderts vollzogen haben. Sind doch in der Plangestaltung der Nikolaoskirche die Räume schon sehr gleichmässig und übersichtlich

gruppiert und die östlichen Hauptpfeiler sogar nicht mehr von den Seitenmauern des Altarraumes gelöst. In der stärkeren Zusammenziehung der an den Kern des Baues angeschlossenen Gebäudeteile aber spricht sich offenbar der stetige Fortschritt in der Disposition aus. Darin erscheint die zweite lykische Kirche in Deré Aghsy auffallenderweise mehr zurückgeblieben, obwohl sie bereits den letzten und wichtigsten konstruktiven Fortschritt gewissermassen über den allgemeinen Grundtypus hinaus in sich aufgenommen hat. Im Hinblick auf ihre altertümliche Kuppelbildung und auf die reine Säulenform ihrer Zwischenstützen, an denen wir keinen Grund fanden ernstlich zu zweifeln (s. S. 72), und nicht am wenigsten auf ihre oktagonalen Anbauten werden wir dadurch auch für sie auf eine nicht viel spätere Ansetzung schliessen müssen. In der That zwingt uns nichts zur Annahme, dass jene eingreifende Umgestaltung des Aufbaues erst am Ende der Vorherrschaft unseres Bautypus in der byzantinischen Kirchenarchitektur erfolgt sei. Die ganze Entwicklung kann sich sehr gut im Laufe eines Jahrhunderts abgespielt haben, und ihr Ergebnis war dann eine Gabelung des zu Grunde liegenden Bauschemas. Wie es meist in der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Fall zu sein pflegt, mögen auch hier die ältere und die jüngere Form eine Zeit lang nebeneinander gestanden haben. Die Entwicklung der ersteren brach nicht plötzlich ab, sondern setzte sich zunächst auch auf derselben Grundlage und in derselben Richtung wie früher weiter fort. Aus ihr ist noch die Klemenskirche von Ancyra hervorgegangen, die sich wegen der geschichtlichen Voraussetzungen im Einklange mit den in ihrer Ornamentik gegebenen Hinweisen nicht allzu weit vor die Mitte des VIII. Jahrhunderts zurückschieben lässt (s. S. 64). Dieser folgt endlich als jüngster Bau, und zwar in ziemlich engem Anschluss die Koimesiskirche von Nicäa. Beide Denkmäler erscheinen in ihrem Grundriss bei völligem Zusammenschluss der Hauptpfeiler mit den Wänden ungleich stärker centralisiert als die beiden lykischen Kirchen, in denen an die Nebenschiffe auf jeder (in Deré-Aghsy) oder wenigstens noch auf der einen Seite (in A. Nikolaos) kleine quadratische Räume angeschlossen sind. Sie haben ausserdem miteinander dieselbe, sichtlich jüngere Form der Zwischenstützen gemein, die eine Umbildung der älteren Mauerpfeiler der Agia Sophia von Saloniki und der Nikolaoskirche im Sinne der monolithen Säule darstellen. Aber auch der Kirche von Ancyra gegenüber stellt die Koimesiskirche nicht nur einen schmuckloseren Bau von einfacherer, auf einstöckige Anlage der Seitenschiffe und

Nebenräume des Altars beschränkter Anlage dar, sondern wohl auch einen jüngeren. Sie besitzt schon in dreifacher Zahl die in der späteren byzantinischen Architektur die Regel bildende (erst seit dem XI. Jahrhundert durch reichere polygonale Formen ersetzte) dreiseitige Apsis. Vor allem aber liess ihre Fassadenbildung eine weitgehende Uebereinstimmung mit dem Fassadenstil des II. Jahrtausends erkennen, wenn sie sich auch deutlich als seine Vorstufe kennzeichnete. Andrerseits scheidet sie die breite, ja fast plumpe Gestalt sowohl des Gebäudeganzen wie der einzelnen Bauteile, vor allem gerade der Hauptapsis und der Kuppel, noch von der jüngeren byzantinischen Baukunst. Nach allem werden wir die Erbauung der Koimesiskirche unbedingt an das Ende der Periode rücken müssen, auf die sich die Herrschaft unseres Bautypus erstreckte. Welches die untere Grenze derselben ist, bleibt freilich eine zunächst noch nicht bündig zu beantwortende Frage, besonders wenn wir wirklich in der Kachrije-djami und in der Panachrante, die eine ähnliche quadratische Plangestaltung des Naos zeigen wie die Klemens- und die Koimesiskirche, noch späte Abkömmlinge der halbbasilikalen Bauform erblicken dürfen. Immerhin erreichen aber in diesen Ausläufern die Nebenschiffe, wie sie auch bedeckt sein mögen, nahezu die volle Erhebung der seitlichen Hauptbogen. Für die Koimesiskirche fällt dagegen in's Gewicht, dass sich Nebenschiffe von halber oder nur wenig beträchtlicherer Höhe der letzteren nicht später als an der Kirche von Skripu nachweisen lassen. Spätestens in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts dürfte sich demnach unser Bautypus in dieser einfacheren Zusammensetzung ausgelebt haben. Das wird um so wahrscheinlicher, wenn wir berücksichtigen, dass sich die aus ihm hervorgegangene neue Konstruktion, wie die Gül-djami und die Metropolis von Eregli beweisen, inzwischen fortentwickelt hatte, sodass sie sogar in einen Bau wie die Kirche von Skripu aufgenommen wurde, ja wir werden darnach geneigt sein zu glauben, dass er als solcher wohl schon etwas früher aufgegeben worden ist. In der Nea des Basilius Macedo fand dann allem Anschein nach die Metamorphose, die er in jener anderen, von demselben Grundschema abzweigenden Denkmälerreihe begonnen hatte, gegen Ausgang des Jahrhunderts ihren glänzenden Abschluss.

So erscheint die Lücke, welche bisher in der Geschichte der byzantinischen Baukunst für uns klaffte, geschlossen. Es liegt auch gar kein Grund zu der Annahme vor, dass die Epoche des Bildersturmes einen völligen Bruch in dem Zusammenhange der architektonischen Tradition herbeigeführt habe. Höchstens bedeutet die Zeit von dem

Wiederbeginn der ikonoklastischen Bewegung unter Leo IV. bis zur vollen Herstellung des Bilderdienstes einen gewissen Stillstand der kirchlichen Bauthätigkeit, während sie selbst unter Leo III. und Konstantin Kopronymus nicht ganz aufgehört und mit der bilderfreundlichen Reaktion unter Irene und Konstantin VI. entschieden eine Wiederbelebung erfahren hatte.[1]

Für die Datierung der Koimesiskirche bleibt uns noch ein Spielraum von nahezu einem vollen Jahrhundert (von Mitte des VIII. bis gegen Mitte des IX.). Ueber den Zeitpunkt ihrer Erbauung aber lässt sich genauer auf Grund der Bauformen allein nicht entscheiden. Wir müssen die Ergebnisse der nachfolgenden Betrachtung ihres ornamentalen und bildlichen Schmuckes abwarten, um darüber unser letztes Urteil abgeben zu können. Für die richtige Würdigung dieser Seite unseres Denkmals und besonders für das bessere Verständnis der inschriftlichen Angaben ist es aber sehr wichtig, durch die annähernd in weiten Grenzen festgestellte Zeitbestimmung einen Ausgangspunkt gewonnen zu haben. Wir werden jeden Hinweis von dieser Seite, der ihre Erbauung in dem bezeichneten Zeitabschnitt zu bestätigen scheint, willkommen heissen dürfen und dabei mehr einem höheren Ansatz zuneigen.

---

[1] Ueber die Bauten und Klostergründungen dieser Kaiser vgl. Kondakow, a. a. O., S. 51.

KAPITEL IV.

DIE DEKORATIVE ARCHITEKTUR UND AUSSTATTUNG DER KOIMESISKIRCHE.

Für die rein architektonische Beurteilung der Koimesiskirche liessen sich bei dem heutigen Stande der Forschung nur von einer auf breiterer Grundlage geführten Untersuchung, wie sie im Vorhergehenden angestellt wurde, bestimmtere Ergebnisse erwarten. Indem wir uns jetzt der Betrachtung ihrer inneren Einrichtung und ihres dekorativen Schmuckes zuwenden, werden wir uns im wesentlichen auf das Denkmal selbst beschränken und schon in Ermangelung eines reicheren Vergleichsmaterials mit der Hervorhebung einzelner Beziehungen zu anderen, z. T. noch viel weiter entlegenen Werken des frühen Mittelalters begnügen müssen. Hauptsächlich durch Parallelen mit der jüngeren sowohl wie mit der altbyzantinischen Kunst werden wir aber nun von dieser Seite die Probe dafür zu erhalten suchen, ob die Koimesiskirche in der Entwicklung der Ornamentik und des malerischen Monumentalstils wirklich die Lücke füllt, in die sie sich gerade in dieser doppelten Hinsicht auf Grund der oben abgeleiteten Zeitbestimmung einschieben würde.

1. Das Fussbodenmosaik.

Die dekorative Ausstattung des Heiligtums steht z. T. mit seiner Architektur in engstem Zusammenhange oder bildet sogar einen unlösbaren Bestandteil derselben. Die Frage der ursprünglichen Zugehörigkeit zu ihr erhebt sich gleich beim Marmormosaik, das wir im Naos und in einigen Resten auch im Altarraum und in der Prothesis als Pflaster des Fussbodens antreffen. Im ersteren ist es noch

in solcher Vollständigkeit erhalten, dass es sich in durchaus gesicherter Rekonstruktion wiederherstellen lässt. Es ist der darauf verwandten Bemühung wohl wert und verdient eine genauere Betrachtung. Die beigegebene Zeichnung bietet für diese eine ausreichende Grundlage, wenn sie auch wieder nur als Vorarbeit für eine zukünftige, allen Ansprüchen genügende Aufnahme angesehen sein will (Tafel VI).[1]

Die jetzige Zusammensetzung der Marmorplatten im Fussboden des Naos möchte man wohl auf den ersten Blick z. gr. T. für das willkürliche Ergebnis einer neueren Restauration halten. Der Umstand, dass sie in der Mitte mehrfach zersplittert sind und dass hier einige zweifellos nicht hergehörige Stücke — so vor allem eine grössere Reliefplatte — eingeflickt worden sind, erweckt Misstrauen gegen das Ganze. Wenn man jedoch die Verteilung der einzelnen Felder und Borten näher in's Auge fasst, erkennt man bald, dass ihre planvolle Anordnung verhältnismässig wenig gestört ist und dass die Brüche und Spalten, welche offenbar von dem Einsturz der Kuppel im XVIII. Jahrh. (s. S. 4) herrühren, meist durch die unverrückt gebliebenen Teile hindurchgehen. Man gelangt dabei freilich zu der überraschenden Erkenntnis, dass eine vollkommene Regelmässigkeit der Komposition des Mosaiks überhaupt nicht angestrebt, vielmehr eine Teilung desselben in zwei Querstreifen von ungleicher Breite von Anfang an vorgesehen war. Dagegen bestand zwischen den zu beiden Seiten der Hauptachse des Naos fallenden Hälften des Marmorpflasters natürlich eine durchgehende Symmetrie. Das bestätigen auch die vorhandenen Reste der ungleich schlechter erhaltenen Nordhälfte des Mosaiks. Der Erhaltungszustand auf der südlichen Seite ist ein nahezu vollständiger und selbst über die wenigen fehlenden Stücke (s. u.) bleibt hier kaum ein Zweifel übrig. In der Rekonstruktion ist aus diesem Grunde sowie zur Gewinnung eines etwas grösseren Massstabes allein die Südhälfte mit vollem Einschluss der übergreifenden mittleren, ebenfalls noch zum grössten Teil erhaltenen Platten wiedergegeben.

---

[1] Sie ist von mir mit Vergleichung einer mangelhaften photographischen Aufnahme (vom Katichumenion aus), die den grössten Teil der rechten Hälfte des Mosaiks umfasst, nach meinem Gesamtplan und ganz genauen Detailskizzen und Messungen angefertigt. In der Ausführung machte der ungenügende Massstab eine Vereinfachung der Muster in den schmäleren Borten erforderlich. Sie weisen in Wirklichkeit ebenso wie die breiteren Einfassungen der grösseren mittleren Felder und Zierplatten eine reichere Abwechslung auf. Ueber die vorgenommenen Ergänzungen und Abweichungen vom Erhaltungszustand gebe ich im einzelnen Rechenschaft; s. u.

Die gesamte von den Pfeilerstellungen der Nebenschiffe begrenzte Fläche des Naos wird von einer umlaufenden knapp dreiviertel Meter breiten Bordüre eingefasst, die sich aus rechteckigen und runden Füllungen (von Porphyr, Verde antico und hellerem, violettgrauen Marmor) und einer mehrstreifigen, sie umflechtenden Borte zusammensetzt. Diese besteht aus zwei weissen und drei sie einschliessenden geometrischen Mosaikbändern. Von den letzteren fehlt das innere bei den grösseren Kreisfüllungen der Westseite, während sie die kleineren der drei anderen Seiten in besonderer Breite umgiebt. Durch die an der Bordüre vorgenommenen unbedeutenden Ausbesserungen sind ihre grösseren Bestandteile (in d. r. Hälfte) nirgends in Unordnung gebracht.[1]

Aber auch die Zusammensetzung des ganzen eingerahmten Innenfeldes hat (in der Südhälfte des Mosaiks) gar keine und in der Mitte nur eine unbedeutende Verschiebung erfahren. Es wurde durch eine quer durchlaufende, einen viertel Meter breite, aus aneinandergereihten Kreisen in zusammenhängender weisser Bandeinfassung mit geometrischen Säumen bestehende Borte[2] in einen breiteren westlichen und einen schmäleren östlichen Abschnitt geteilt. Mitten in den letzteren schiebt sich eine die äussere Bordüre auf der Ostseite unterbrechende grössere quadratische Zierplatte vor, die dicht vor der Templonstufe liegt, welche hier einen geschweiften Vorsprung bildet. Ihre reiche, aus einem grossen Kreise und vier kleineren verschlungenen Kreisen bestehende Füllung entspricht dem hervorragenden Platz, der ihr gewiss mit bewusster Absicht angewiesen ist. Vor ihr liegt eine zweite (jetzt nur zu zwei Dritteilen erhaltene und mit der fragmentierten Seite an sie angeschobene) Platte, die in breiterem quadratischen weissen Rahmen einen grossen Kreis von Verde antico mit geometrischem Mosaiksaum und Eckfüllungen trägt. In ihrer vollständigen Gestalt reichte sie bis an den oben beschriebenen quer durchlaufenden Zier-

---

[1] Mit Ausnahme des ersten in Punktierung wiedergegebenen Oblongs der Westseite und des nach Mutmassung ergänzten anstossenden (grauen?) Kreises sind sämmtliche Füllungen der Bordüre innerhalb der gezeichneten Hälfte in situ erhalten, und zwar mitsamt ihrer Einfassung. Nur beim Rechteck, das auf der Ostseite neben der mittleren quadratischen Platte liegt, ist eine falsche Schachbrettborte später hinzugefügt. Der vor dem östlichen Zwischenpfeiler befindliche Kreis ist von dem Thron des Metropoliten (s. S. 12[3]) verdeckt und auf Taf. VI nur vermutungsweise auch als Verde antico bezeichnet.

[2] Von dieser fehlt jetzt ein kleines, auch in der Zeichnung fortgelassenes Stück, mit dem sie sich (im S.) an die äussere Bordüre anschloss, sowie ihre gesamte Fortsetzung von da an, wo in der Rekonstruktion die in der Mitte liegende quadratische Zierplatte anstösst; s. u.

streifen heran. Dadurch aber, dass dieser gerade hier abbricht (s. S. 159[2]), und in Folge ihrer Zurückschiebung (nach O.) ist eine grössere Lücke entstanden, zu deren Ausfüllung man die o. e. Reliefplatte benutzt hat. Da die letztere sicher nicht hergehört und die leicht bestimmbaren Masse der fehlenden Stücke der von ihr bedeckten Fläche entsprechen,[1] unterliegt es keinem Zweifel, dass auch die Verdeanticoplatte hier ihren ursprünglichen Platz einnimmt, wodurch die Mitte des östlichen Abschnitts der gesamten Innenfläche besonders ausgezeichnet erscheint. Dazu kommt, dass auch die Nebenfelder dieses schmäleren Streifens,[2] deren zu beiden Seiten je drei vorhanden sind, von denen jedes mittlere etwas breiter ist als die beiden anderen und die von einander durch Zwischenstege von gleicher Breite und Musterung mit der quer durchlaufenden Trennungsborte geschieden werden, aus einem prächtigeren Stein bestehen als die grossen Felder im vorderen breiteren Abschnitt des Mosaikfussbodens, nämlich aus Porphyr, während dort fast ausschliesslich dunkelgeäderter weisser (Prokonnesischer) Marmor als Material gedient hat. Die einzelnen grösseren Platten des letzteren werden daselbst durch verschieden gemusterte (10—18 cm breite) geometrische Mosaikborten eingefasst, und zwar in der mittleren Flucht drei dicht zusammenliegende und in den seitlichen je zwei, die innen ohne Borten aneinanderstossen. Nur zwischen den ersteren und der äusseren Umrahmung, deren mittlere Teile hier stärker zerstört sind, ist ein Porphyrstreifen von einem viertel Meter Breite eingefügt. Ihm gegenüber stösst an die äussere Bordüre, nur durch einen schmalen Steg von ihr getrennt, eine vor der Schwelle der Königsthür liegende grosse Zierplatte an, deren Füllung derjenigen der vor der Templonstufe befindlichen Platte, vom Material abgesehen (s. Taf. VI), sehr ähnlich ist.

Fragen wir nach dem Zwecke der eben geschilderten Zusammensetzung des Mosaikpflasters im Naos, so kann er offenbar nicht allein in der dekorativen Wirkung bestanden haben. Es handelt sich nicht

---

[1] Sie greift noch in den westlichen Abschnitt, aber nicht mehr über die Borte seiner drei grossen Innenfelder herüber.

[2] In der Nordhälfte des Mosaiks fehlt zwar, wie bemerkt, der trennende Zierstreifen mitsamt den Zwischenstegen, doch liegen die Porphyrplatten noch in derselben Ordnung neben einander, nur sind sie zusammengerückt und ist der so entstandene Zwischenraum durch eine Marmorplatte ausgefüllt. Von der äusseren Bordüre sind hier noch sämtliche Füllungen der Ostseite vorhanden, sowie der entsprechende Porphyrkreis der Nordwestecke (0,45 m) und je ein Oblong der anderen beiden Seiten.

etwa um die Hervorhebung der Mittellinie als Hauptweges vom Eingange des Naos zum Altar, da wir im vorderen Abschnitt keinen zusammenhängenden mittleren Zierstreifen vorfinden. Das wesentliche ist vielmehr die transversale Zerlegung der ganzen Innenfläche in zwei Abschnitte von ungleicher Breite. Der schmälere, aber reicher zusammengesetzte und vollkommen aufgeteilte östliche bildete sicher einen für den besonderen rituellen Gebrauch abgegrenzten Teil, auf dem der Priester und Diakon mit den sie beim grossen Einzug begleitenden Personen Stellung nahmen. Man braucht nur, wie es mir durch die Gunst der Umstände beschieden war, an Ort und Stelle der Vollziehung der Liturgie in feierlichstem, den höchsten Festtagen vorbehaltenen Pomp mit Ripiden- (Flabella) und Kerzenträgern beigewohnt zu haben, um zu verstehen, dass jene zweite von der Templonstufe liegende und bis nahe an die Mitte des Heiligtums vorgeschobene Zierplatte kein müssiges Schmuckstück bildet, sondern dem Priester seinen Platz weist, und dass die deutliche Trennung der Nebenfelder seinen Begleitern dazu verhilft, den richtigen Abstand von ihm zu treffen. Wir dürfen ohne Bedenken auf diesen ganzen östlichen Abschnitt des Mosaikpflasters die Bezeichnung Soleas anwenden, der bei den griechischen Schriftstellern für den unmittelbar vor dem Templon gelegenen Platz im Gebrauch ist.[1] Allerdings ist dieser wenigstens in altbyzantinischer Zeit wohl meist um eine Stufe über dem übrigen Naos erhöht gewesen und verdankt er wohl der dadurch gebildeten Schwelle (solium) seinen Namen.[2] Eine solche ist vor allem für die Agia Sophia unzweifelhaft bezeugt.[3] Aber wenn wir in der jüngeren Kirchenarchitektur nicht einmal mehr in der Einteilung des Fussbodenbelags eine Spur dieser Abgrenzung finden, so werden wir daraus zu schliessen berechtigt sein, dass jene Stufe zeitig beseitigt worden ist.[4] Dass man aber nach der Ausgleichung der Bodenhöhe des gesamten Innenraumes bis zum Templon eine Zeit lang wenigstens in dem Pflaster des Naos die Abteilung des Soleas noch anzudeuten pflegte, dafür liefert uns die Koimesiskirche den thatsäch-

---

[1] Vgl. die Belege bei Du Cange, a. a. O., l. III, p. 64 ss.; Holtzinger, a. a. O., S. 171.

[2] In diesem Sinne hat schon Du Cange, a. a. O., p. 66 die von Leo Allatius gegebene Erklärung berichtigt.

[3] Du Cange, a. a. O., p. 64 ss.; vgl. Bêljajew, Byzantina II, S. 122 (russisch).

[4] Es hängt das offenbar damit zusammen, dass der altchristliche Ambo jedenfalls schon sehr früh in der griechischen Kirche durch das tragbare Lesepult (Analogion) ersetzt und der Raum vor dem Templon dadurch für den Anblick ganz frei gemacht worden ist. Um so weniger bedurfte man dann der Estrade, welche für die freiere Bewegung der Kleriker im Naos eine gewisse Unbequemlichkeit bot.

lichen Beleg und darin liegt das Hauptinteresse ihres Marmorpflasters. Auch in der Verwendung eines kostbareren Materials für den Soleas wahrt sie noch einen alten Gebrauch.[1]

In dem ausgesprochen rituellen Charakter des Fussbodenmosaiks der Koimesiskirche liegt zugleich das wesentlichste unterscheidende Merkmal den erhaltenen Mosaikfussböden des II. Jahrtausends gegenüber. Die Einzelmotive wiederholen sich in dieser Dekoration noch lange,[2] wie sie selbst z. T. wohl bis in die Antike zurückreichen. Mit den jüngeren Denkmälern hat unser Mosaik die Verwendung des Opus Alexandrinum in der äusseren Umrahmung mit dem regelmässigen Wechsel der Rechtecke und Kreise gemein,[3] doch ist auch diese Musterbildung an sich weit älteren Ursprungs.[4] Die Füllung der Innenfläche pflegt im II. Jahrtausend durchgehends eine vollkommen regelmässige zu sein.[5] Für die altbyzantinische Zeit fehlt es uns an Beispielen von so vollständiger Erhaltung,[6] dass sich aus einem Vergleich irgend welche näheren Berührungspunkte ergeben könnten.

Das Fussbodenmosaik, wie es im Vorstehenden beschrieben und abgebildet ist, deckt nicht die gesamte Fläche des Naos,[7] lässt vielmehr zu beiden Seiten vor den Zwischenstützen einen fast 0,50 m breiten Streifen und im Westen vor den Hauptpfeilern einen solchen von ungefähr 0,25 m Breite frei, die mit einfarbigem hellen Marmor gepflastert sind. Nur auf der Ostseite geht die äussere Bordüre von Opus Alexandrinum dicht vor den Hauptpfeilern vorbei. So bleibt ausserdem noch zwischen beiden Pfeilerpaaren ein breiterer Querstreifen ungedeckt. Von diesen enthält der auf der Eingangsseite befindliche nur die o. e. vor der Königsthür liegende Zierplatte, während

---

[1] Sie waren in der Agia Sophia nach Paulus Silentiarius u. a. Angaben mit onyxähnlichem Marmor belegt; Du Cange, a. a. O., p. 66; Holtzinger, a. a. O., S. 172.

[2] So findet sich z. B. das Muster der r. Borte der drei im vorderen Abschnitt vereinigten grossen Platten ähnlich in S. Marco wieder, dessen mehrfach restaurierter Fussbodenbelag z. gr. T. sicher noch alte Bestandteile enthält oder solche, die ihnen genau nachgebildet sind. Auch die eng aneinandergereihten kleinen Kreise des breiten Zierstreifens der Koimesiskirche begegnen uns dort; vgl. La Bas. di S. Marco I, tav. X A u. XI A, Testo, p. 227 ss.

[3] So findet es sich in dem der Gründung der Kirche gleichzeitigen Mosaikfussboden von Iwiron und ähnlich auch in der Nea Moni auf Chios (von mir aufgenommen); vgl. das erstere bei Schlumberger, L'Epopée byzantine I, p. 453.

[4] Es umflicht schon die kleineren Verde-anticoplatten in der Studiosbasilika; Salzenberg, a. a. O., Taf. VI.

[5] Vgl. ausser den oben angeführten Beispielen das von Hosios Lukas; Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 30.

[6] Vgl. noch zum Fussbodenmosaik der Agia Sophia Lethaby and Swainson, a. a. O., p. 79 ss.

[7] Vgl. zu Taf. VI den Plan Taf. V.

er im übrigen mit grösseren weissen Marmorplatten belegt ist. Dagegen hat der an den Altarraum angrenzende Streifen eine reichere, allerdings lange nicht mehr in ihrem ursprünglichen Bestande erhaltene Zusammensetzung. Hier schliesst sich an die Bordüre von Opus Alexandrinum zuerst ein 0,55 m breiter Streifen von hellgrauem Marmor an, in den einerseits die vor der Templonstufe liegende grosse Zierplatte eingreift (s. Taf. VI) und bis zu dem von der anderen Seite jene mit ihrem mittleren ausgeschweiften Vorsprung heranreicht. Die barocke Form dieses Vorsprungs beweist schon an und für sich, dass die ganze Schwelle, welche sich auch zu beiden Seiten an den östlichen Hauptpfeilern entlang bis zu deren Ecken fortsetzt, von der Restauration des XVII. Jahrhunderts herrührt. Unter dem besagten Vorsprung aber kommt beiderseits ein weiterer 0,34 m breiter Zierstreifen hervor, von dem sich l. (im N.) noch ein Oblong, eine grössere und ein paar kleinere Kreisfüllungen erhalten haben, die Borten hingegen fehlen. Die alte Templonstufe trat aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht über den Altarraum vor, jedenfalls aber besass sie keinen solchen mittleren Vorsprung. Im ersteren Falle schloss wohl wieder eine breitere (vermutlich nur verdeckte) Borte von hellgrauem Marmor die ganze östliche Bahn dicht vor derselben ab, während jetzt die eben erwähnte grösstenteils zerstörte Bordüre dicht vor der neuen Stufe verläuft (sie fehlt auf Taf. VI).

Es ist nach dem gegenwärtigen Erhaltungszustande allein kaum zu entscheiden, ob dieser gesamte Teil von einheitlicher Zusammensetzung mit dem übrigen Fussbodenmosaik ist, obwohl ich an Ort und Stelle einen solchen Eindruck gewann. Dieser durch eine neue genaue Untersuchung vielleicht doch noch aufzuklärende Punkt ist nicht unwesentlich für die Frage, ob der Mosaikfussboden des Naos der Erbauung der Kirche gleichzeitig ist, also nach unseren bisherigen Ergebnissen dem VIII. bis IX. Jahrhundert, oder ob er der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts angehört, in der, wie unten nachgewiesen werden soll, in der Koimesiskirche auch einige andere Verschönerungen vorgenommen worden sind. Ihn für ursprünglich zu halten, was gewiss an sich am nächsten liegt, bin ich, ganz abgesehen von den o. a. Gründen, schon deshalb geneigt, weil das Mosaikpflaster ganz so wie die alten figürlichen Mosaiken der Kirche auf den Naos und Altarraum (einschliesslich der Nebenräume des Bema) beschränkt gewesen zu sein scheint. Heute sind freilich in diesen Räumen nur wenige Reste erhalten, die aber trotzdem ausreichen, um das zu beweisen. Die Prothesis weist unmittelbar vor der Schwelle des

Durchgangs zum Altarraum mehrere zu einem einfachen Rapportmuster zusammengefügte und regelrecht durchschnittene Sechsecke und Quadrate von verschiedenfarbigem Marmor auf. Gerade ihre kleine Zahl erlaubt in Anbetracht der sichtlich wohlberechneten Anordnung den Schluss, dass das keine zufällig hierher versetzten Stücke sind, sondern die einzigen noch vorhandenen Bestandteile des alten Fussbodenbelags. Daraus folgt aber mit Notwendigkeit, dass auch das Diakonikon eine gleichartige Pflasterung besass. Ein ungleich bedeutenderer und sogar recht wichtiger Rest hat sich im Altarraum in Gestalt einer rechteckigen sehr reich zusammengesetzten Zierplatte[1] erhalten, die zwischen dem Altar und der zur Kathedra aufsteigenden Treppe vor deren letzter Stufe liegt. Dass das einer weit verbreiteten Gepflogenheit entspricht, dafür liefert wieder S. Marco in Venedig das beweisende Gegenbeispiel.[2]

Im übrigen besteht der jetzige Fussboden des Altarraumes grösstenteils aus verschiedenen unzusammengehörigen, z. T. weit hergeschleppten weissen Marmorplatten (s. S. 15[1]). Dasselbe gilt auch von den Nebenschiffen, in denen sie jedoch stellenweise besser zusammengefügt sind und vielleicht in grösserem Umfange dem ursprünglichen Bestande angehören. Spätere Zuthat ist dagegen durchweg das aus grossen quadratischen Ziegeln hergestellte Pflaster des Narthex (s. Fig. 2) und der Nebenräume des Bema sowie der Empore, wo die Ziegeln sechseckige Gestalt haben.[3]

2. Die dekorativen Bauglieder und Ausstattungsstücke.

Bei der Beschreibung der Koimesiskirche sind auch die einzelnen architektonischen Zierglieder oben so gut wie ganz ausser Betracht

---

[1] Ich muss mich mit einigen Angaben begnügen und von einer Veranschaulichung absehen, da meine Skizzen für die Ausführung nicht deutlich genug sind. Die Mitte bildet ein von dem doppelten, durch eine geometrische Borte geteilten rechteckigen Rahmen aus weissem Marmor umschlossenes Rautenfeld, das innen einen grösseren Kreis von kleineren (in einem Bandgeflecht) umgeben zeigt. Die übrig bleibenden dreieckigen Zwischenfelder sind wieder durch kleine Kreise gefüllt und von feineren geometrischen Borten eingefasst. Hauptsächlich ist Verde antico und violetter Marmor zur Verwendung gekommen.

[2] La Bas. di S. Marco I, tav. VIII. Das Fussbodenmosaik im Altarraum scheint daselbst die alte Zusammensetzung noch vollkommen zu bewahren oder doch getreu nachzuahmen.

[3] Es ist aber jedenfalls älter als die letzten im eigentlichen Altarraum und in den Nebenschiffen vorgenommenen Veränderungen und dürfte der Restauration von 1807 (s. S. 4), wenn nicht derjenigen des XVII. Jahrh., angehören. Im Narthex sind nur zwischen dem Eingangsportal und der Königsthür ein paar grosse, z. T. mit nahezu unlesbaren antiken Inschriften bedeckte weisse Marmorplatten wohl erst in neuerer Zeit eingelassen worden.

geblieben, um ihre rein bauliche Zusammensetzung desto deutlicher hervortreten zu lassen. Sie ist auch an solchen jetzt nicht allzu reich, wenn wir nur diejenigen in's Auge fassen, die im Gefüge des Baues allem Anschein nach ihren ursprünglichen Platz einnehmen. Von ihnen haben wir zunächst auszugehen.

Hierher gehören an erster Stelle die an den Langseiten des Naos befindlichen Zwischenstützen (Fig. 30a), auf die schon mehrmals Bezug genommen wurde (s. S. 58, 87, u. 154), da wir ganz gleichartige Pfeiler in Ancyra wiederfanden. Ihren Hauptbestandteil bilden nur 0,22 m starke und 0,60 m breite monolithe Marmorplatten. Diese stehen auf besonders gearbeiteten, aus Plinthe, Wulst, Hohlkehle und oberer Plinthe bestehenden Basen und werden von kämpferartigen Aufsatzstücken [1] von derselben Gestalt wie in der Klemenskirche in Ancyra bekrönt. Im Unterschiede von den letzteren weisen aber diese Kämpfer gar kein Ornament auf, sondern tragen als einzigen Schmuck auf der dem Innern des Naos zugekehrten Seite in kreisförmiger Umrahmung eins von den beiden weiter unten noch näher zu besprechenden Monogrammen.

Ebenso schmucklos gehalten ist die grosse Mehrzahl der Thürstöcke, welche sämtliche Ein- und Durchgänge der Kirche augenscheinlich noch von ihrer Erbauung her bewahren (die beiden Ausgänge nach dem Hinterhof ausgenommen; s. S. 30). Sie haben durchgehends eine ziemlich übereinstimmende, mehr oder weniger reiche Profilierung, — die reichste weist unter ihnen die Königsthür auf — dagegen weder am eigentlichen Thürrahmen, noch am Karnies (mit zwei Ausnahmen) irgend welche Zierleisten oder Stäbe, sondern höchstens in der Mitte des letzteren ein Emblem. Wieder ist die Königsthür dadurch besonders ausgezeichnet. Ihr äusserer Karnies (im Narthex) trägt das eine der o. e. Monogramme in gleicher kreisrunder Einfassung, welche hier noch von zwei flügelartig ausgebreiteten Blattmotiven von rundlich flauem Umriss und von zwei ganz eigenartigen Verzierungen umgeben wird, die mit Triglyphen eine grosse Aehnlichkeit haben. [2] Auf der Innenseite, d. h. nach dem Naos zu, ist der Karnies mit einem griechischen Kreuz von ausgeschweiften Umrisslinien in kreisförmiger Umrahmung geschmückt. Ein ähnliches

---

[1] Die letzteren sind wohl als gesonderte Stücke gearbeitet, was ich jedoch nicht mit voller Bestimmtheit versichern kann, da mit Ausnahme der Basen die Pfeiler jetzt ganz mit Farbe überstrichen sind und nur stellenweise der ins Violette spielende Marmor von dieser entblösst ist.

[2] Die Innenansicht des Narthex (Fig. 2) zeigt das Motiv in starker Verkürzung.

Kreuz weist der Thürsturz des Durchgangs aus dem Narthex in das Treppenhaus auf (s. Fig. 2), während er im übrigen die einfachste, von den anderen Thürstöcken der Kirche etwas abweichende Profilierung besitzt. Endlich finden wir an derselben Stelle das von einem Lorbeerkranz umgebene, fast ganz zerstörte Monogramm Christi an der Thür, die aus dem südlichen Nebenschiff in das Diakonikon führt. Der Rahmen des entsprechenden Durchgangs aus dem Nordschiff in die Prothesis ist hingegen bei völlig übereinstimmender Profilierung schmucklos belassen, ein Umstand, der vielleicht darauf hin-

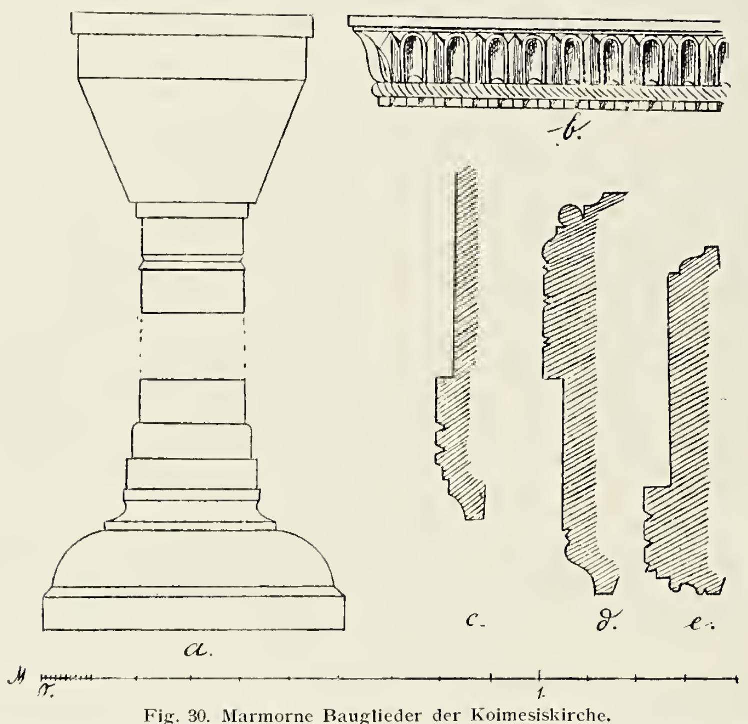


Fig. 30. Marmorne Bauglieder der Koimesiskirche.
a) Zwischenpfeiler; b) Karnies der Prothesisthür; c)—e) Profile von Thürrahmen, c) des Hauptportals, d) der Königsthür (liegt umgekehrt), e) der Thür des rechten Nebenschiffs.

deutet, dass von Anfang an dem anderen (südlichen) Nebenraum eine höhere Bedeutung zukam, ist er doch später besonders dem Entschlafen der Jungfrau geweiht gewesen (s. S. 2). Ursprünglich mag er vielleicht als Prothesis und der nördliche Nebenraum als Diakonikon gedient haben. An den beiden in Rede stehenden Eingängen zeigt der Karnies die gleiche und, mit allen übrigen Thürstöcken verglichen, die schmuckvollste Behandlung (s. Fig. 30 b). Hier begegnet uns das von der Klemenskirche her bekannte Canellurenmotiv, und es ist wie dort vom Zahnschnitt begleitet. Doch unterscheidet sich die Zusam-

mensetzung dieser Karniese von der in Ancyra bemerkten durch einen strickartig gedrehten Zwischenstab, welcher beide Teile von einander trennt, vor allem aber auch dadurch, dass in Nicäa die einzelnen Canelluren nicht etwa nur durch schmale Stege geschieden werden, sondern durch flachere und breitere Erhebungen, die eine gewisse Aehnlichkeit mit einer Schwertspitze haben. An den Ecken nehmen dieselben einen ausgesprochenen Blattcharakter an. Vergröbert erscheint auch hier das Canellurenornament im Vergleich mit altbyzantinischen Ziergliedern, [1] an denen es vorkommt, aber nicht in merklich stärkerem Grade. Diesen Charakter könnte es sehr wohl noch einige Jahrzehnte nach der Erbauung der Klemenskirche bewahrt haben. [2] Andrerseits darf aber ein Umstand nicht verschwiegen werden, welcher der Vermutung Raum zu gewähren geeignet ist, dass beide Karniese vielleicht ältere, einem anderen Bau entstammende Werkstücke sind. Dem Karnies im südlichen Nebenschiff fehlt nämlich links die ausladende blattbekleidete Ecke, er ist hier vielmehr glatt beschnitten. Doch möchte ich darin nur das Ergebnis einer späteren zufälligen Aenderung sehen, da augenscheinlich zugleich eine Verkürzung desselben stattgefunden hat. [3] Mit den zur Klemenskirche bestehenden näheren Beziehungen des Denkmals (s. S. 154) stimmt das Vorkommen des Canellurenornaments in Nicäa durchaus zusammen.

Verstreut finden sich in der Koimesiskirche noch mehrere alte Brüstungsplatten vor, denen eine noch grössere Bedeutung beizumessen ist. Glücklicherweise sind wir in der Lage, drei von ihnen mit voller Bestimmtheit und auch die übrigbleibenden wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit der Erbauungszeit derselben zuweisen zu können. Mit einer Ausnahme sind jetzt alle diese Platten zur Erneuerung des Fussbodens der Kirche verwandt. Im südlichen Nebenschiff sind drei von ihnen nebeneinander eingelassen, und zwar eine grössere zwischen zwei kleineren (Fig. 31). Von der ersteren, die uns hier zunächst angeht, ist rechts der gesamte Rand und noch ein ziemlich breiter Streifen vom Ornament selbst weggebrochen. Ihre Breite beträgt jetzt 1,06 m. Da auch die vordere und die linke Seite be-

---

[1] s. die S. 59[1] zusammengestellten Beispiele.

[2] Vgl. dagegen das S. 61 herangezogene Kapitäl der Bible-House-Cisterne aus dem IX. Jahrhundert. Das Canellurenornament scheint sich aber in noch stärkerer Verflauung bis in das XI. Jahrh. hinein erhalten zu haben. Ich glaube es noch am Gesims, das in der Nea Moni den Ansatz der Kuppel umzieht, an dem es schon die Agia Sophia aufweist (s. S. 59[2]), wiedererkennen zu müssen; vgl. Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1896, Taf. II.

[3] Er misst daher nur noch 1,18 gegen 1,32 m des Karnieses im Nordschiff.

stossen sind, lassen sich die ursprünglichen Masse überhaupt nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Für das Innenfeld aber, das zweifellos quadratische Gestalt hatte, ergiebt sich eine Seitenlänge von ungefähr 0,95 m. Mit dieser Platte gehört nun sichtlich jene andere (Fig. 32) zusammen, die auf dem geraden Wege von der Königsthür zum Altarraum nur ein paar Schritte von der Templonstufe entfernt zwischen den alten, zersplitterten Porphyrtafeln des Estrichs eingelassen ist (s. S. 158). Denn einmal ist die Grundeinteilung bei beiden die gleiche. Das quadratische Innenfeld enthält zwei ineinandergeschachtelte über Eck gestellte Quadrate. An den Ecken des grösseren derselben und bei der ersten Platte auch an denen des kleineren sowie in den Ecken des äusseren Rahmens, bei der zweiten in denen des kleineren, sitzen völlig gleich gebildete glatte Epheublätter an.[1] Sowohl die beschriebene Art der Einteilung,[2] bei der sich ein über Eck stehendes viereckiges Mittelfeld und vier dasselbe umgehende Dreiecke ergeben, wie auch diese Verwendung des Epheublattes ist schon altbyzantinisch.[3] Davon abgesehen, stimmen beide Platten in der Art der technischen Behandlung und der z. T. dadurch bestimmten Stilisierung der Blatt- oder sonstigen Füllmotive überein. Ihre Zusammengehörigkeit geht aber auch daraus hervor, dass eine dritte Platte, welche heute in die obere Fläche des Altars eingemauert ist (Fig. 33), zu jeder von ihnen die engsten Beziehungen aufweist. Mit

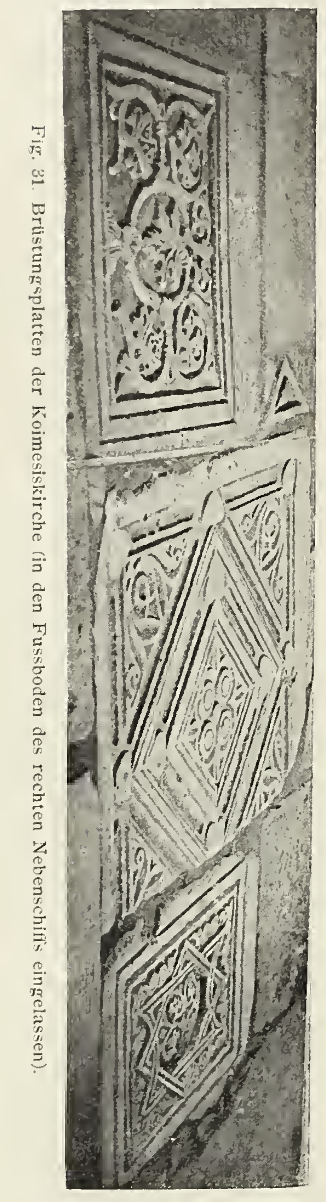


Fig. 31. Brüstungsplatten der Koimesiskirche (in den Fussboden des rechten Nebenschiffs eingelassen).

---

[1] In Fig. 32 sind an ihnen versehentlich wie an den gleichen Blättern des eckfüllenden Ornaments plastisch hervortretende Mittelrippen angegeben.

[2] Da auch an dieser Platte die Ränder nicht unversehrt sind, lassen sich ihre vollständigen Masse nur annähernd bestimmen (c. 1,40×1,20 m). Das genau gemessene Innenfeld weist wieder 0,95 m im Quadrat auf. Die Abbildung beruht auf meinen Skizzen und einer auf der photogr. Aufnahme des Fussbodenmosaiks vorhandenen Teilansicht, die zur Reproduktion ungeeignet ist. Eine besondere Aufnahme zu machen, war der vorgerückten Abendstunde wegen leider nicht mehr möglich.

[3] Vgl. die Brüstungsplatte aus A. Sergios u. Bakchos bei Pulgher, a. a. O., pl. II, 3.

ihnen hat sie genau dasselbe Mass des quadratischen Innenfeldes[1] (0,96 × 0,94 m) gemein. Mit der anderen im Südschiff liegenden verbindet sie ausserdem die grosse Aehnlichkeit der dort als Eckfüllung gebrauchten Ornamente mit zwei Motiven, welche auf ihr vorkommen, mit beiden aber auch der technisch-stilistische Charakter der Arbeit. Sie weist selbst drei verschiedene Blattarten auf, von denen sich eine jede immer paarweise auf zwei einander gegenüberliegende krummlinige Dreiecke verteilt, die aus der Verschlingung von drei ineinander geflochtenen Figuren von der Gestalt einer

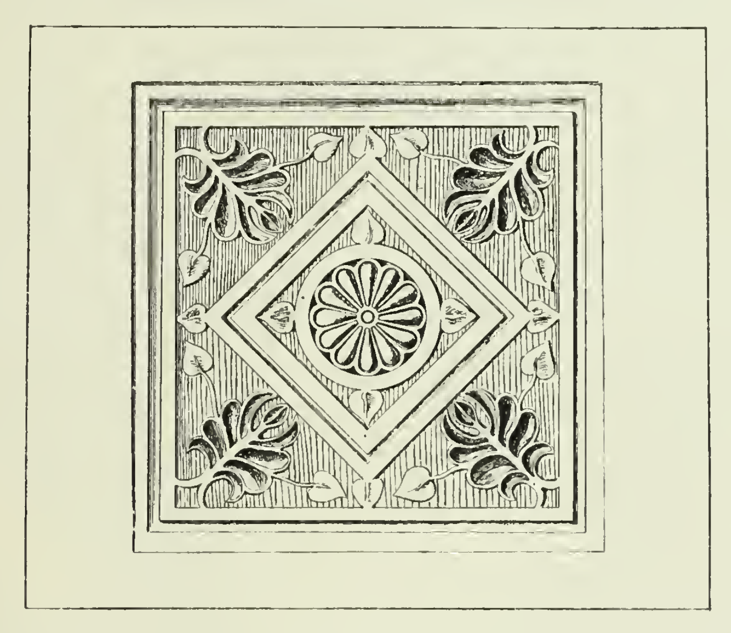


Fig. 32. Brüstungsplatte der Koimesiskirche (in den Fussboden des Naos eingelassen).

doppelten Oese entstehen und das sechsseitige Mittelfeld derselben umgeben. Letzteres und die sechs äusseren, ebenfalls dreieckigen Felder dieses Geschlinges werden von Medaillons mit Monogrammen eingenommen. Das Hauptmonogramm in der Mitte ist, wie wir sehen werden, trotz einer kleinen Abweichung dasselbe, dem wir bereits am Karnies der Königsthür und auf den Kämpferaufsätzen der Zwischenstützen begegneten, und liefert den Beweis, dass unsere Platte samt ihren Schwestern zum ältesten Bestande das Baues gehört. Für die auf ihnen vorkommenden Blattmotive scheint es kaum

[1] Bei der Versetzung an ihren heutigen Platz sind in die Ecken des letzteren zum Schmucke alte gestickte Darstellungen der vier Evangelisten aufgeklebt worden.

möglich, ein völlig gleichartiges Gegenbeispiel innerhalb des rein byzantinischen Denkmälerschatzes nachzuweisen. Dennoch fügen sie sich durchaus in die allgemeine Entwicklung der griechischen Rankenornamentik ein und erscheinen nicht in ihrer Zusammensetzung, sondern nur in ihrer ausserordentlich schematischen und überaus groben



Fig. 33. Brüstungsplatte der Koimesiskirche (in den Altar eingemauert).

Formengebung fremdartig. Es lassen sich in ihnen unschwer Fortbildungen verschiedenartiger Teilglieder des Akanthusblattes erkennen, wie sie schon in Justinianischer Zeit durch Auflösung der alten Akanthusranke entstehen. [1] In zwei Spielarten finden wir da die kelch-

[1] Vgl. die Ausführungen von Riegl, a. a. O., S. 278 ff.

ähnliche Vereinigung zweier Halbblätter, deren drei Spitzen in der einen alle einwärtsgekehrt sind und sich berühren, während bei der andern die beiden Endspitzen nach aussen umgebogen erscheinen.[1] Für das erstere Motiv, das nur die Platte mit den Monogrammen hat, vermag ich weder eine Parallele noch eine Vorstufe anzugeben, wenngleich sich eine gleichartige Krümmung der Blattspitzen schon an Kapitälen der Agia Sophia bei grösseren Akanthushalbblättern beobachten lässt.[2] Die zweite Spielart kommt dagegen noch etwas früher schon in fertiger Ausgestaltung vor.[3] Unser Motiv — es ist das o. e., das die nämliche Platte und die im Südschiff liegende gemein haben — unterscheidet sich von jenen alten Vorbildern dadurch, dass auf der letzteren die Umbiegung der Blattspitzen nach aussen bis zu volutenartiger Einrollung fortgeschritten ist, zweitens aber (und dasselbe gilt auch von der ersten Spielart) dadurch, dass an ihm ein kleiner Stiel ansitzt. Dieser ist ganz geometrisch als Dreieck gestaltet, wie überhaupt statt des früheren mehr naturwüchsigen ein schematischer Schwung in das ganze Gebilde gekommen ist. Besonders die Platte des Südschiffs lässt in ihm kaum noch ein Pflanzenornament erkennen. Gerade darum aber müssen wir es für ein Erzeugnis der nachjustinianischen Ornamentik halten, in der ein Zug zu immer abstrakterer und geometrisierender Behandlung des Blattwerks Ueberhand gewinnt,[4] wenn uns zunächst auch mit einem völlig gleichartigen echtbyzantinischen Gegenbeispiel der Massstab dafür zu fehlen scheint, wie gross der zeitliche Abstand der an unserem Motiv vorliegenden Stilisierung von der altbyzantinischen Grundform ist. Einen gewissen chronologischen Anhalt für die Dauer des Nachlebens dieses Motivs bietet ein vereinzeltes Fragment der Kathedrale zu Grado aus dem IX. Jahrhundert, auf dem wir eine ähnliche, nur etwas reichere Form eines Akanthuskelches mit kurzem Stiel finden.[5] Dass die Behandlung des Blattes hier einen lebendigeren Charakter bewahrt hat, spricht jedoch nicht unbedingt für seine ältere Entstehung. Die fortschreitende

---

[1] Pulgher, a. a. O., pl. III, 2; Riegl., a. a. O., S. 278, Fig. 143. Ebenso ist das Motiv auch am goldenen Thore in Jerusalem vertreten; de Vogüé, Le Temple de Jerusalem, pl. XII. Von Syrien scheint die Zerpflückung des Akanthus geradezu ausgegangen zu sein.

[2] Riegl., a. a. O., S. 284 u. Salzenberg, a. a. O., Taf. XV, 1.

[3] Vgl. die in Anm. 1 angef. Beispiele.

[4] Riegl., a. a. O., S. 287 mit Abb. der dafür bezeichnenden Schnitzereien an den Spannbalken der Agia Sophia (späterer Entstehung) nach Salzenberg, a. a. O., Taf. XX, 12—16.

[5] Das Stück befindet sich unter den im Museum bewahrten Resten; vgl. die Phot. Wlha (Wien) Nr. 3160.

Schematisierung des Pflanzenornaments kann auf byzantinischem Boden sehr wohl vorher jenen Höhepunkt erreicht haben, bis zu dem sie in Nicäa gediehen ist. Die ornamentale venezianisch-byzantinische und langobardische Plastik hat eben, wie Cattaneo richtig erkannte, schon früh manches für uns verlorene Element der byzantinischen Ornamentik der Uebergangsepoche aufgenommen. Dazu gehört auch die Palmette in der Formengebung, für die das volutenartige Abbiegen des untersten Blattzackenpaares bezeichnend ist, in der sie auf der Platte mit den Monogrammen vorliegt, und uns im Orient schon im VI.—VII. Jahrhundert begegnet.[1] Ebenso alt ist das palmettenähnliche Füllmotiv, das die Eckfelder der an zweiter Stelle angeführten Platte einnimmt. Es nähert sich der Form der gesprengten Palmette,[2] umschliesst aber mit den einwärts gebogenen Endspitzen seiner Halbblätter nicht wie die letztere in den typischen Beispielen ein Mittelblatt (Dreiblatt), sondern eine Frucht. Doch fehlt es auch dafür nicht an frühen Analogieen,[3] von denen es sich nur durch die geschlossenere Zusammensetzung und mehr flächenhaft ausgebreitete Gestalt unterscheidet. Zwischen den mittleren Zacken seiner beiden Halbblätter lässt es langstengelige Epheublätter entspringen, wieder eins der beliebtesten Motive sowohl der altbyzantinischen wie der italienischen dekorativen Plastik des VIII.—IX. Jahrhunderts.[4] Die Behandlung des Ganzen ist kaum weniger schematisch als bei den übrigen Motiven. Endlich finden wir das altbyzantinische Dreiblatt in dem innersten Quadrat der im Südschiff liegenden Platte, wo es die Ecken füllt und in der streng geometrischen Anordnung um fünf knopfähnliche Kreise seinen Blattcharakter fast verleugnet. Dennoch liegt auch hier nur ein in's Geometrische umstilisiertes rosettenartiges

---

[1] Am nächsten kommen der Palmette der o. e. Platte diejenigen auf den Sockeln der korinthischen Säulen der Kap. S. Zenone in S. Prassede; Cattaneo, a. a. O., p. 154; vgl. jedoch auch a. a. O., p. 149 und 157, sowie La Bas. di S. M., Dettagli, tav. 287. Den charakteristischen Zug bieten aber schon die koptischen Grabstelen; Gayet, Mem. de la Mission archéol. franç. au Caire. 1890, III, pl. 21.

[2] Vgl. Riegl., a. a. O., S. 287, Fig. 148.

[3] Vgl. das bei Strzygowski, Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1893, XIV, S. 73 abgeb. Kapitäl des Heraklius aus dem Ottomanischen Museum, auf dem sehr ähnliche, wenngleich mehr plastisch herausgearbeitete, Motive über den Füllhörnern hervorkommen, wie auch auf einem fast vollkommen übereinstimmenden Kapitäl aus Tschengel-Kõi im Berliner Museum.

[4] Vgl. ausser den Brüstungsplatten und den Spannbalken der A. Sophia die Ravennatischen Sarkophage; Garucci, Storia, t. 336/7 u. a. Für Italien bietet Cattaneo mehrfache Belege, z. B. a. a. O., p. 156 u. 248. In grob naturalistischer Behandlung hat die byzantinische Ornamentik des IX. Jh. reichlichen Gebrauch davon gemacht, so besonders in Skripu; Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1894, III S. 11 ff., Taf. II.

Ornament vor,[1] das schon die syrische Kunst kennt[2] und das auf byzantinischen Brüstungsplatten des VI. Jahrhunderts an gleicher Stelle vorkommt.[3] Dort findet sich bereits die Mitte durch einen plastisch herausgearbeiteten Kreis betont, während die anderen Kreise unserer Platte offenbar daraus entstanden sind, dass man später das Bedürfnis empfand, die ursprünglich leeren Zwischenräume zwischen den Dreiblättern auszufüllen.

Ein Akanthusornament von unverkennbar altbyzantinischer Herkunft herrscht also auf allen drei Platten durchaus vor, wenn es auch namentlich auf der eben genannten beim äussersten erreichbaren Grad von Schematisierung angelangt ist. Nur zwei andere Motive kommen daneben vor, die zwölfblätterige Rosette, welche die innerste Rahmenfüllung der im Naos befindlichen Platte bildet, und das Bandgeschlinge derjenigen mit den Monogrammen. Für chronologische Schlüsse lässt sich weder jene noch dieses verwerten. Obwohl das letztere nicht gerade zu den gewöhnlichsten Motiven der byzantinischen Ornamentik gehört wie die Rosette, lässt es sich doch in ihr schon seit dem V. Jahrhundert bis herab in's XI. an einer ganzen Anzahl von Beispielen verfolgen.[4] Die venezianische Plastik

---

[1] Vgl. dazu Laurent, Bull. corr. hell. 1899, XXIII, p. 266.

[2] De Vogüé, Syrie centrale, I, pl. 43; Salzenberg, Tafel XVII, 4 u. 7. Ebenso findet es sich auf koptischen Stelen; Gayet, a. a. O., pl. LXXXV u. LXXXVIII.

[3] Pulgher, a. a. O., pl. II, 3 u. 5.

[4] Das älteste Beispiel dieser Verschlingung dreier Schleifen bietet eine Zierplatte zu Betursa in Syrien; de Vogüé, Syrie centrale I, pl. 43. Der Zeit nach schliesst sich ihm wohl am nächsten das Relief eines Architekturstücks von halbkreisförmiger Gestalt (wohl einer Bogenfüllung) an, das sich unter anderen bemerkenswerten Ziergliedern einer altbyzantinischen Klosterruine auf der Insel Antigoni erhalten hat. Nach der Zeichnung der umgebenden Blattranken auf demselben dürfte es noch dem VI.—VII. Jahrh. angehören; G. Albert, Die Prinzeninsel Antigoni u. der Aidos-Berg. Mittlg. des deutschen Excursionsclubs in Konstantinopel. Heft III, 1891. (Abb. ungenau). Auch hier wird das Geflecht wie beim syrischen Denkmal durch ein glattes Band gebildet. Eine Zweiteilung durch eine Rille wie in Nicäa weist es dagegen schon auf einer in die Fassade der alten Metropolis von Athen eingelassenen Platte auf, wo es den Raum über dem r. Arm eines Kreuzes ausfüllt. Mit der Mehrzahl der in diese Kirche verbauten Reliefs dürfte auch diese Tafel noch der Zeit vor der Erbauung der Kirche (X.—XI. Jahrh.) angehören (Photographie von Rhomaides.). Sie ist also wohl älter als der Rest eines Opaion von dem alten Templon der im J. 975 erbauten Klosterkirche des Prodromos Kynegos bei Athen mit doppelter Rillung; Strzygowski, Δελτίον τῆς ἱστ. καὶ ἐθνολ. Ἑτ. 1890, πίν. B., S. 125. Auf den spätesten Denkmälern bildet das Motiv ausserdem nicht mehr ein in sich abgeschlossenes Gebilde, sondern nur das Mittelglied eines grösseren Bandgeschlinges. Es sind das zwei Brüstungsplatten und eine Bogenumrahmung des XI. Jahrh. in Hosios Lukas in Phokis und eine Platte in der Sophienkirche in Kiew; vgl. Schultz and Barnsley, The monastery of S. Luke in Stiris. 1901, pl. 22 u. 25 oder Archäologia. 1897, vol. 55, pl. XXXIV und Ainalow und Redin, Alte Kunstdenkmäler von Kiew, S. 53.

hat es schon im IX. Jahrhundert übernommen und bis in's XV. festgehalten.[1]

In der Frage, welchen Platz die Balustrade, deren Bestandteile wir soeben geprüft haben, im Heiligtum einnahm, muss uns die Platte mit den Monogrammen den Weg weisen. Es liegt auf der Hand, dass diese sich an weithin sichtbarer Stelle befunden haben muss, an der der Name des Stifters — denn er ist, wie wir sehen werden, im Hauptmonogramm enthalten — ebenso deutlich hervortrat wie auf den Kämpferaufsätzen oder über der Königsthür. Es kommen wohl nur zwei Möglichkeiten in Betracht. Die drei Platten konnten zusammen mit anderen, die uns vielleicht verloren sind, die Altarschranken bilden. Allein die Platte mit den Monogrammen ist offenbar ein Mittelstück, da sie eine Weihung ausspricht, die schwerlich in zweifacher Fassung da war. Für die Mitte der Templonbrüstung aber haben wir einen Durchgang vorauszusetzen, der allenfalls durch eine bewegliche, metallene Thür geschlossen werden konnte. Ungleich wahrscheinlicher ist daher eine ganz andere Verwendung jener Balustrade, bei der diese Platte zur vollen Wirkung kommen musste, — wenn sie nämlich die Mitte der Brüstung einnahm, die einst zweifellos den Bogen sperrte, in dem sich die Empore zum Naos öffnet (s. S. 23). In der That würden auch die drei erhaltenen Platten dazu vollkommen ausreichen, wenn wir sie etwas reichlich breit berechnen und die beiden Pfeiler[2] hinzurechnen, in welche sie eingezapft waren.[3] Für die beiden Seitenplatten ist nach byzantinischem Gebrauch keineswegs eine genaue Uebereinstimmung in den Einzelmotiven zu fordern, vielmehr erscheint schon ihre gleichartige Grundeinteilung (s. o.) völlig ausreichend, um sie für Gegenstücke halten zu können. Uebrigens wird die mutmassliche Stellung der Platte mit den Monogrammen keinesfalls davon berührt, wenn selbst eine der beiden andern nicht

---

[1] Eine von Cattaneo, a. a. O., p. 248 der Basilika der Partezipazij zugeschriebene Platte weist es bereits mit doppelter Rillung auf; vgl. auch La Bas. di S. Marco, Testo, p. 124 (m. Taf.). Es wiederholt sich dann in der Fenster- und Portalarchitektur des XIII—XV. Jh. und in der Dekoration venezianischer Häuser; vgl. La Bas. di S. M., Dettagli, t. 4, 16, 63, 126, 138, 227, 241; Mothes, Die Baukunst des M.-A. in Italien. I, S. 269.

[2] Die beiden Seitenplatten zu 1,40 m, die mittlere etwas schmäler, wie sie nach Fig. 33 erscheint, und die Pfeiler zu 0,20—0,25 m, wovon die eingezapften Streifen (0,05—0,10 m) der Platten abzurechnen wären. Die Spannweite des besagten Bogens beträgt 4,30 m.

[3] Die Pflasterung des Altarraumes enthält noch l. neben den Stufen des Bischofssitzes ein grösseres Bruchstück eines canellierten Pfeilers, dessen Messung leider versäumt wurde.

so eng mit ihr verbunden war. Das Stiftermonogramm befand sich dort gerade dem Altar gegenüber, wie es für die Weihinschrift vortrefflich passt, und in einer Höhe, die es erst recht verständlich macht, dass man es durch das ornamentale Beiwerk noch sichtbarer zu machen gesucht hat.

Es bleiben noch die zwei kleineren Platten übrig (s. Fig. 31), die im Südschiff zu beiden Seiten der grösseren eingelassen sind. Sie würden sich ihren Massen und ihrer feineren Ornamentik nach entschieden viel besser als Bestandteile der Altarschranken auffassen lassen. Ihre Zusammengehörigkeit ist ebenso wahrscheinlich, wie die der ersten drei, obwohl ihre Grösse, die allerdings augenscheinlich durch Abbröckelung oder sogar durch Bestutzung verändert ist,[1] jetzt merklich verschieden erscheint (0,69×0,62 m der l. gegenüber 0,78×0,57 m der r. befindlichen Platte). Dafür zeigen sie ganz dieselbe doppelte innere, glatte Umrahmung und auch eine gewisse Uebereinstimmung im Hauptmotiv, während uns dieses auf keiner der drei grösseren begegnet ist. Auf den ersten Blick scheint daher mit den letzteren gar keine Verwandtschaft vorhanden zu sein. Dieses Hauptelement ist die Weinranke, und sie dient der einen Platte überhaupt als einziger Schmuck. Hier ist es eine Doppelranke, die aus einer nur zur Hälfte sichtbaren Vase in symmetrischer Schwingung aufsteigt, um sich oben wieder zu vereinigen, wo zwei sich nach beiden Seiten einrollende kleinere Schösslinge entspringen, während von der Mitte jeder Schwingung ein kräftiger Zweig nach der Seite abbiegt, um sich alsbald in zwei eckfüllende Windungen zu teilen. An jeder Teilung sind Blatthülsen zu bemerken, an den letzteren aber und an den kleinen Seitensprossen, die sie in die Ecken vorschieben, ausserdem Zwickelfüllungen von der Gestalt einer kleinen Schlinge. An jedem Schoss sitzt ein Blatt an, das seine Windung ausfüllt. Das allergrösste an der Stelle der Wiedervereinigung der Doppelranke ist abwärts gerichtet, alle übrigen streben empor. Jenes bewahrt allein die unverfälschte Naturform, die kleinen Schösslinge über ihm tragen Kleeblätter, die vier Blätter der Seitenranken aber zeigen ein völlig stilisiertes Aussehen. Ihnen liegt die gesprengte Palmette zu Grunde, welche in den beiden unteren Windungen mit ihren auseinandergebogenen Hälften oben eingeschobene kleine Vierblätter umschliesst, während sich dieselben bei den oberen Blättern wieder vereinigen

[1] Doch scheinen die Innenfelder die gleichen Masse zu haben, da sie in ihren Verhältnissen einander sichtlich entsprechen.

und im Innern ein abwärts gerichtetes kleines Dreiblatt bilden. Eine Weinranke finden wir auch auf der zweiten Platte im innersten achteckigen Feld, das von zwei verflochtenen viereckigen Rahmen, einem über Eck stehenden quadratischen und einem, an dem zwei Seiten eingebogen erscheinen, gebildet wird. Sie entspringt, wie es scheint, aus einem Blattkelch und teilt sich alsbald in zwei Seitenarme, von denen jeder wieder eine doppelte Windung bildet; die beiden oberen scheinen sich mit einander zu vereinigen. Von den vier Blättern, welche auch hier an jedem Schoss sitzen, zeigen die unteren mehr die natürliche Bildung, die oberen hingegen wieder die Stilisierung nach dem Prinzip der gesprengten Palmette, nur umschliesst diese hier augenscheinlich aufstrebende kleine Drei- oder Kleeblätter, wie solche auch an kleineren sich wieder vereinigenden Schösslingen an der Stelle der seitlichen Rankenteilung zwickelfüllend in umgekehrter Richtung ansitzen. Es herrscht demnach zwischen beiden Platten in der stilisierenden Gestaltung des Weinblattes prinzipielle, wenn auch nicht bis in's einzelne gehende Uebereinstimmung, was uns angesichts der Mannigfaltigkeit der Behandlung, die wir allein auf der ersten von ihnen feststellen konnten, nicht befremden kann. Aber auch mit der Ornamentik der grösseren Platten berührt sich die zweite der eben betrachteten, wenn wir den Motiven Beachtung schenken, welche den Raum zwischen ihrem rechteckigen äusseren Rahmen und dem inneren Rahmengeflecht einnehmen. In die äusseren Zwischenräume, die der eingebogene Rahmen des letzteren entstehen lässt, schiebt sich von den Ecken her eine Art Palmette ein, aus der wieder das Epheublatt hervorspriesst, also ein den Eckfüllungen von Fig. 32 durchaus verwandtes Motiv. Im rechten Winkel dazu entrollt sich aus jeder Ecke an den beiden andern Seiten des äusseren Rahmens entlang eine blattlose Volutenranke. Wie sich diese gleichsam aus mehreren geometrischen Spiralen zusammensetzt, das verrät denselben starken Zug zur Schematisierung, dem wir oben begegneten und der sich ja auch in der verschiedenartigen Umstilisierung des Weinblattes ausspricht. So weist die überwiegende Verschiedenheit der einzelnen Elemente in beiden Gruppen, in die sich die vorgefundenen Platten scheiden, durchaus nicht mit Notwendigkeit auf eine spätere Entstehung der einen von ihnen hin, sie entspricht vielmehr nur ihrer ungleichartigen Verwendung, indem die kleineren zweifellos mehr auf Nahsicht berechnet sind. Damit erhalten wir zugleich einen wirklichen Beleg für eine Entwicklungsstufe der Weinranke, auf die bisher nur der Umstand zurückzuschliessen erlaubte, dass dieselbe in

der Kunst der macedonischen Dynastie fortlebt.[1] Für die oben charakterisierte Behandlung des Weinblattes bietet weder die jüngere noch die altbyzantinische Plastik ein völlig entspechendes Gegenbeispiel, wohl aber lassen sich dafür allgemeine Parallelen aus der Entwicklung der Pflanzenornamentik beibringen, und zwar diesmal von unzweifelhaft byzantinischem Charakter. Sie begegnet uns nicht nur auf einzelnen Platten von S. Marco in Venedig,[2] der grossen Vorratskammer byzantinischer ornamentaler Plastik jeder Epoche, sondern auch auf einem der Bruchstücke älterer Zierglieder in Daphni und vor allem am Templon und an Kapitälen der Nebenkirche von Hosios Lukas. In allen Beispielen, die sich noch weiter vermehren liessen, haben wir es mit einer Erscheinung zu thun, welche für die sarazenische Arabeske geradezu typisch, aber auch der jüngeren byzantinischen Ornamentik durchaus eigentümlich ist und die darin besteht, dass an der Vereinigungsstelle zweier emporstrebender gepaarter Halbblätter oder Ranken abwärts gerichtete Blätter raumfüllend zwischen sie eingeschoben werden. In der byzantinischen Kunst findet eine solche Umkehrung in der Regel an der Grundform der gesprengten Palmette statt. Diese ist auch in Nicäa auf der betreffenden Brüstungsplatte überwiegend für die Blätter der Weinranke, mit denen sie ja eine gewisse Aehnlichkeit hat, eingesetzt, und dadurch gewinnt jene Platte gerade ihre besondere Bedeutung. Wir sehen, wie hier bereits das willkürliche Spiel mit den Formen an einem Naturgebilde begonnen

[1] Der Zeit Basilius I. oder dem X. Jahrh. weist Strzygowski, Byz. Denkm. II, S. 229 die Kapitäle der Bible-House-Cisterne (a. a. O., S. 101) mit ihren in durchbrochener Arbeit trefflich ausgeführten Weinranken zu. Das Weinblatt hat hier wohl in Nachahmung der besten altbyzantinischen Vorbilder, wie sie z. B. die beiden skulpierten Säulen des Tschinili-Kiosk (Byz. Zeitschr. 1892, I, Taf. II) darstellen, seine natürliche Bildung wiedererlangt, (nicht etwa seitdem bewahrt). Seine Entwicklung wird vielmehr durchaus parallel gegangen sein mit derjenigen des Akanthus, der auch an Kapitälen und Blattfriesen des II. Jahrtausends wieder einen lebendigeren, plastischen Charakter annimmt, obgleich sich das abstrakte arabeskenartige Rankenornament der jüngeren byzantinischen Kunst aus ihm entwickelt hat. Man kann in der That noch an einigen in Italien unter unmittelbarem byzantinischem Einfluss entstandenen Denkmäler die zunehmende Schematisierung des Weinblatts verfolgen. Die im Anfang des VIII. Jahrh. entstandene Ranke einer Pilasterfüllung in Cimitile bei Nola zeigt noch wenig stilisierte Formen. Wie leblos diese ein Jahrh. später geworden waren, lehrt hingegen die rohe Zeichnung der Blätter auf den o. e. Sockeln der korinthischen Säulen in der Kap. S. Zenone in S. Prassede; vgl. Cattaneo, a. a. O., p. 76 u. 154. Im II. Jahrtausend finden wir die Weinranke noch auf dem Sarkophage Jarosslaws des Weisen in Kiew (XI. Jahrh.), und zwar abermals in sehr vergröberter Behandlung vor; vgl. Ainalow u. Redin, a. a. O., S. 52.

[2] La Bas. di S. M., Dettagli, t. 2 u. 305; Millet, a. a. O., p. 13; Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 24.

hat, dessen Charakter durch die natürliche Wiedergabe anderer Blätter und das altüberlieferte Kompositionsmotiv der Vase noch unverkennbar hervortritt, und wie man sich in der Zusammensetzung verschiedenartiger abstrakter Blattarten mit der gesprengten Palmette gefällt. Dieses starke Umsichgreifen des abstrakten Blattornaments stellt zwischen den kleineren Platten der Koimesiskirche und der Rankenornamentik der jüngeren byzantinischen Kunst, von der sich ihr Ornament noch durch seinen gemischten Charakter wesentlich unterscheidet, doch schon augenfällige Beziehungen her, während wir daneben auf den grösseren Zierplatten deutlich die Fortbildung altbyzantinischer Grundformen zu erkennen vermochten, ein Ergebnis, das ebenso gut mit der von uns erschlossenen Entstehungszeit der Kirche im Einklang steht, als es kunstgeschichtlich wichtig ist. Es lehrt uns, dass die Entwicklung der überkommenen Pflanzenornamentik während der Uebergangsepoche nicht etwa bloss in einer allmählichen Erstarrung bestanden hat, sondern dass letztere durch die willkürliche Vermengung der Motive zugleich die Umwandlung des mannigfaltigeren altbyzantinischen Formenbestandes in das spätere arabeskenartige Ranken- und Blattwerk vorbereitet hat. Wenn sie dabei ausschliesslich vom stilisierenden Kunsttrieb im Sinne einer zunehmenden Schematisierung der natürlichen Gebilde beherrscht wird, so ist das eine gesetzmässige Erscheinung, die sich in Zeiten des Niederganges eines höheren Kunstvermögens auch auf anderem Boden beobachten lässt und gerade ihren positiven Beitrag zu einer neuen Stilbildung ausmacht. [1]

Die zuletzt betrachteten beiden Brüstungsplatten sind vielleicht nicht die einzigen Ueberbleibsel der alten Altarschranken. Zu diesen scheinen sich am passendsten auch zwei Kapitäle in Beziehung bringen zu lassen, welche sicher einem gleichartigen Zwecke dienten, obwohl sie heute an ganz verschiedener Stelle bewahrt werden. Das eine hat heute in der Kirche selbst in umgekehrter Stellung als Untersatz eines vor dem jetzigen Templon stehenden grossen Kirchenleuchters Verwendung gefunden. Das andere (Fig. 34) liegt beim Brunnen vor dem nördlichen Nebenportal (s. Fig. 5). Wie dieses, so sind wohl noch weitere Kapitäle derselben Gattung weiter von ihrem ursprünglichen Platz verschleppt worden und nunmehr verloren. Die Grundform ist die der byzantinischen Kunst seit dem VI. Jahrh. ge-

[1] So z. B. bei der Entwicklung des romanischen Blattkapitäls aus dem antiken korinthischen in der langobardischen Architektur; vgl. das bei Cattaneo, a. a. O., p. p. 98, 119 u. 120 ss. abgeb. Material.

läufige des würfelförmigen Kämpferkapitäls.[1] Die Grösse der beiden erhaltenen Kapitäle — (ihre Höhe beträgt 0,29 m bei 0,31 m Seitenlänge der oberen quadratischen Fläche und 0,18 m Dm. der unteren) — entspricht vollkommen der oben vermuteten Bestimmung. Aber auch ihr Schmuck erscheint in seiner Verteilung der Stellung zwischen den Altarschranken auf's beste angepasst. Während nämlich auf drei Seiten die trapezförmigen Felder, welche von einem längs der Ober- und Unterkante und zwischen ihnen an den vier Ecken hinlaufenden einfachen, einmal gerillten Flechtbande umschlossen werden, von Kreuzen eingenommen sind, war die vierte, zweifellos die Vorderseite, durch ein gewölbtes Monogramm-Medaillon ausgezeichnet.[2] Das weggebrochene Monogramm selbst dürfte mit dem uns schon bekannten des Stifters identisch gewesen sein, das sich also unter der obigen Voraussetzung auch auf der vierten Seite des Naos wiederholt hätte. Was die Gestalt der Kreuze anlangt, so stellt diese eine vergröberte Abart des seit dem VI. Jahrh. nachweisbaren Typus mit ausgeschweiften Kreuzenden dar, die erst in der Folgezeit entstanden und ziemlich lange im Gebrauch geblieben zu sein scheint.[3] Dem Meissel empfahl sie sich besonders durch die geringere Mühe, die ihre stumpfwinkligen Ausladungen im Vergleich mit der gekrümmten Umrisslinie des älteren Grundtypus der technischen Ausführung verursachten.



Fig. 31. Kapitäl der Koimesiskirche.

Es bleiben endlich noch eine Reihe marmorner Zierstücke übrig, die in loserem oder gar keinem Zusammenhange mit der Architektur stehen und z. T. sicher nicht gleichzeitiger Entstehung mit der Kirche selbst sind. Einzelne von ihnen dürften sogar einen noch älteren

[1] Vgl. dazu die weniger steile altbyzantinische Grundform, wie sie z. B. einige Kapitäle mit reicherem Bandgeflecht von S. Vitale vertreten. Dehio u. Bezold, a. a. O., Taf. 32, 4.

[2] Das Medaillon mit Ansatzresten der Buchstaben ist nur noch bei dem am Brunnen liegenden Kapitäl erhalten, bei dem anderen glatt abgemeisselt.

[3] So z. B. an einem Brunnen des VIII. Jh. in Venedig; Cattaneo, a. a. O., p. 260. An den byzantinischen Fundstücken in Priene kommt es mehrfach, in Nicäa noch auf einer in den Brunnen gegenüber der Mahmud-djami eingemauerten Platte vor.

Ursprung haben, so z. B. das Bruchtück einer Brüstungsplatte, das im Südschiff nicht weit vom Eingange bei dem gleich zu erwähnenden durchscheinenden Sarkophag in das Pflaster eingelassen ist. In reich profiliertem über Eck stehendem Rahmen ist hier ein Vogel (Hahn?) und daneben als Zwickelfüllung ein Apfel mit Zweig und Blatt in stilvollem Flachrelief wiedergegeben, wie es in die beste Zeit altbyzantinischer Plastik hineinpasst.

Ein hochaltertümliches Ausstattungsstück des Heiligtums stellt die Kathedra in der Apsisnische dar. Die siebenstufige gemauerte Treppe, über der sie an die Wand angeschlossen ist, verdankt allerdings ihre jetzige Gestalt zweifellos derselben Restauration wie die Templonschwelle, mit deren vorspringendem mittleren Fortsatz ihre (0,21 m h. u. 0,77 m b.) Stufen (von denen die oberste 0,35 m, die übrigen 0,25 m vortreten) die gleiche ausgeschweifte Form gemein haben. Aber dass sie nur den Platz einer alten Treppe einnimmt, beweist die vor ihr liegende Zierplatte (s. S. 164[1]). Ob auch der eigentliche Synthronos, der heute aus einer einzigen (0,33 m h. u. 0,40 m b.) massiven Steinbank besteht, seine ursprüngliche Gestalt verändert hat, ist schwer zu entscheiden. Auffallend erscheint nur die bedeutende Erhebung (von 1,12 m), um welche die Kathedra ihn noch übertrifft. Die letztere besteht aus Marmor und hat ganz den steifen, kurzen Bau mancher altchristlichen Bischofsstühle.[1] Sie hat 0,68 m Breite, die Armlehne befindet sich 0,48 m über der höchsten Stufe, und über dem Sitz steigt die 0,88 m h. Rücklehne auf, welche als die einzige Verzierung den typischen muschelförmigen Abchluss zeigt. Die Mitte der Muschel schmückt ein stark bestossenes Dreiblatt, wie überhaupt die ganze Kathedra alle Spuren Jahrhunderte langen Gebrauchs trägt. Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass sie von einem noch früheren Bau als die uns erhaltene Koimesiskirche herrührt.

Zur alten Kircheneinrichtung gehört wohl auch der Brunnen, der vor dem nördlichen Nebenportal unter dem neuen hölzernen Vordach auf etwas erhöhter und schwerlich ursprünglicher Pflasterung steht (s. Fig. 5). Jedenfalls ist er nicht von Anfang an für diesen Platz bestimmt gewesen. Denn wir haben es offenbar mit einem Taufbecken zu thun, das nachträglich zur Brunneneinfassung umgearbeitet worden ist. Die achtseitige Form desselben ist gerade in Nicäa belegt.[2] Die

---

[1] Vgl. die Kathedra von S. Marco und die aus S. Gaudioso in Neapel bei Rohault de Fleury, La Messe II, pl. CXLVI u. CLIII.

[2] Ein Taufbecken derselben Form und Grösse, aber von noch gröberer Arbeit mit erhaltenem Boden, das als einzige Verzierung auf jeder Seite ein kleines

Masse stimmen dazu, wenn sie auch nicht sehr reichliche sind (0,95 m Dm. u. 0,37 m Seitenlänge). Und dass wir ein geheiligtes Gerät vor uns haben, darüber lässt der Reliefschmuck und die mit ihm verbundene Inschrift keinen Zweifel. Jede der acht Seiten des Brunnens ist mit einem sehr schlanken Kreuz mit kurzem Querbalken geschmückt. Auf diese Scheiben nun sind die einzelnen Worte des Trisagion verteilt (ἅγιος ὁ θεὸς, ἅγιος ὁ ἰσχυρὸς, ἅγιος ὁ ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς). Die Buchstabenformen der Inschrift ergeben so wenig wie der Typus der Kreuze einen sicheren Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung.[1] Die Arbeit ist ziemlich grob, doch lässt sie durchaus die Annahme zu, dass das Taufbecken für die uns erhaltene Kirche bei deren Erbauung hergestellt worden ist.

Die Koimesiskirche birgt noch heute zwei altertümliche Steinsärge, und die Ueberlieferung hat sogar die Namen der in ihnen Bestatteten bewahrt. Nach Murawiew befand sich im nördlichen Anbau des Narthex das Grab des Märtyrers Neophytos, der nach den Akten in jugendlichem Alter unter Maximian gelitten haben soll.[2] Hier brannte eine ewige Lampe, die Grabnische aber wird auch jetzt noch durch ein Drahtnetz geschützt, was darauf hindeutet, dass dasselbe noch immer Gebeine enthält. In Folge der bei dem spätesten Umbau dieses Gebäudeteils vorgenommenen Veränderungen ist es jedoch kaum möglich, zu erkennen, ob wir es mit einem vollständigen Sarkophag oder nur mit einer als Vorderwand der Grabhöhlung verwandten alten Brüstungsplatte zu thun haben, da der Mörtelverputz auf beiden Seiten und unten die Ränder bedeckt (s. Fig. 35). Aus diesem Umstande möchte man eher das Letztere schliessen, um so mehr als das Ornament für den Reliefschmuck solcher Platten typisch ist,[3] wenngleich es auch nicht an einem Gegenbeispiel eines entsprechenden Sarkophages fehlt.[4] Die Fläche zeigt in zwei gleichen rechteckigen Rahmen, die

---

griechisches Kreuz trägt, lag zur Zeit meines Aufenthalts in Nicäa im Hofe eines Hauses unweit des Konak da.

[1] Solche schlanken Kreuze auf der Scheibe weist schon der Ambo des V.—VI. Jahrh. in S. Apollinare Nuovo allerdings in ungleich besserer Ausführung auf, rohere die Brüstung eines ähnlichen (aus Nicäa) im Berliner Museum; vgl. Dehio u. Bezold, a. a. O., Taf. 27, 1; Laurent, a. a. O. p. 267. Spätere Denkmäler, wie z. B. ein unter den Fragmenten La Bas. di S. Marco, Dett. t. 367 abgeb. Pfeiler, bewahren es in vergröberter Wiederholung. Unter weiteren Beispielen wäre auch ein in die Hofmauer des Imaret in Nicäa verbauter Pfeiler (1,05×0,40 m) hinzuzufügen.

[2] Murawiew, a. a. O., S. 97 ff., der auch ein Bild des Märtyrers in der Kirche sah. Die Acta S. S. (20. Jan.) wissen nicht allzu viel über ihn zu berichten.

[3] Vgl. jetzt dazu Laurent, a. a. O., p. 246 ss.

[4] Aus Panion, von Laurent, a. a. O., p. 245 angeführt.

durch einen schmalen Zwischenraum getrennt sind, in ziemlich grober Ausführung dieselbe Verzierung, einen Lorbeerkranz, in den oben und unten ein Edelstein eingefügt ist und von dem zwei Bänder mit Epheublattendigung nach den unteren Ecken ausgehen, im Innern des Kranzes aber das aus zwei gleicharmigen Kreuzen gebildete Monogramm Christi. Das gesamte Motiv ist sehr alten Ursprungs. In den älteren, z. T. dem V. Jahrhundert angehörenden Beispielen begegnet es uns jedoch noch nicht in Verdoppelung, andrerseits aber in reicherer Zusammensetzung, indem sich über oder auch neben den Epheublättern Kreuze erheben.[1] Das Monogramm ist dort freilich ein sechsarmiges und weist ausserdem noch oben die Schlinge des P auf. Doch ist dem ersteren Umstande keine chronologische Bedeutung beizumessen, da in gleichzeitigen Denkmälern das achtarmige Mono-

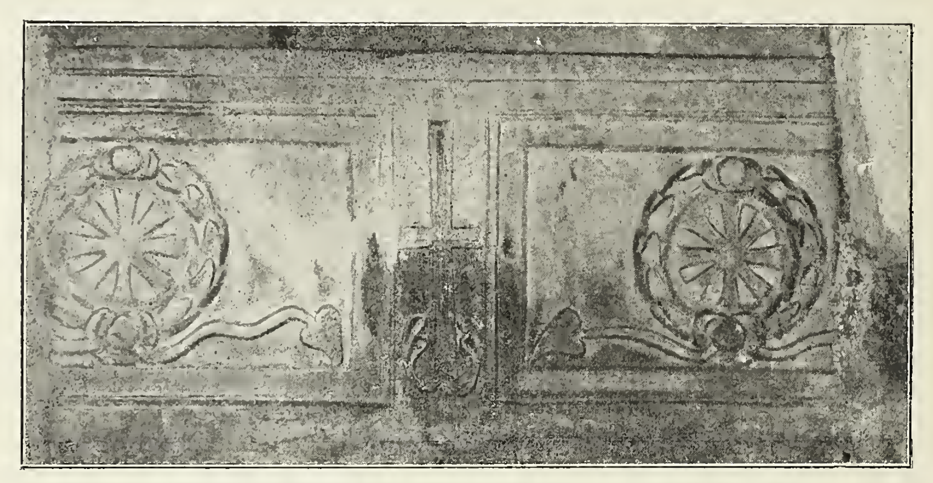


Fig. 35. Sarkophag des Märtyrers Neophytos in der Koimesiskirche.

gramm mit Schlinge, aus dem der radförmige Typus unseres Reliefs zweifellos hervorgegangen ist, bereits daneben vorkommt.[2] Dieses entbehrt dadurch nicht einer gewissen Bedeutung, dass es auf ihm noch von einem wirklichen Kranz umschlossen ist, wie in anderen Fällen das vereinfachte sechsarmige Monogramm,[3] und nicht wie auf den bisher bekannten Beispielen von einem glatten Ring.[4] So steht

[1] So auf den Brüstungsplatten von Agios Dimitrios in Saloniki und auf einem Sarkophag des V.—VI. Jahrh. in Ravenna; vgl. Texier and Pullan, Byzantine archit. pl. 21, 4 und Garrucci, Storia, tav. 346, 2.

[2] In Syrien; de Vogüé, a. a. O., pl. 99 u. 114; vgl. Laurent, a. a. O., p. 252.

[3] Vgl. La Bas. di S. M., Dett., tav. 249 u. 267, 268 (mit P).

[4] Vgl. La Bas. di S. M., tav. 266 u. die Platte aus S. Giov. in Laterano bei Holtzinger, Die altchristl. Archit., S. 152, welche Laurent, a. a. O., p. 249 mit Recht erst dem IX. Jahrh. zuzuweisen geneigt ist.

es zeitlich wohl solchen Denkmälern voran, obwohl diese z. T. noch die Kreuze bewahrt haben. Denn offenbar hat sich auch die vollständige Komposition ziemlich lange in der byzantinischen Ornamentalplastik erhalten.[1] Ebenso wenig wie das Fehlen der Kreuze[2] darf man die zweimalige Anbringung des Motivs auf unserer Platte als ein Anzeichen einer besonders späten Entstehung betrachten, da beides sogar noch bei dem mit der P-schlinge versehenen sechsarmigen Monogramm vorkommt.[3] Immerhin verbietet die rohe Arbeit, sie noch dem VI. Jahrhundert zuzuweisen. Beachtung verdient aber vor allem die unregelmässige Form der Epheublätter, die, wie es schon in altbyzantinischen Denkmälern nicht selten vorkommt, an ihren Spitzen etwas nach einer Seite verbogen erscheinen. Dieselbe Blattzeichnung finden wir aber auch noch auf dekorativen Skulpturen aus dem VIII. und IX. Jahrhundert in Italien wieder.[4] Der Zwischenraum, der die beiden rechteckigen Felder trennt, zeigt endlich noch ein aufgeblühtes Kreuz von schlechten Verhältnissen mit kümmerlichen dreilappigen Akanthusblättern. Die hässliche Bildung der letzteren und die formlose Gestalt des Kreuzes behindert uns nicht, unseren Sarkophag (bezw. die Platte) für eine der Koimesiskirche ungefähr gleichzeitige Arbeit zu halten, worauf die oben hervorgehobenen Merkmale hinzuweisen scheinen. Auf die Anlage des Märtyrergrabes mag gleich bei ihrer Erbauung Bedacht genommen worden sein, besonders wenn sie einen älteren Bau zu ersetzen bestimmt war. Dass dieser Raum jedenfalls ganz im Gegensatz zum Südanbau einem geheiligten Zwecke diente, beweist schon der freiere Durchgang, der ihn mit dem Narthex verbindet (s. S. 30). Wenn er nicht der Grabstätte vorbehalten war, so bleibt nur die Möglichkeit, dass er anfangs ein Baptisterium darstellte und das o. e. Taufbecken enthielt. Dann müsste er aber schon sehr bald seine Bestimmung gewechselt haben.

Noch mehr Vertrauen verdient die Ueberlieferung, welche sich auf den zweiten grösseren Sarkophag der Kirche bezieht. Der letztere ist in eine gewölbte Nische eingemauert, die als frei heraustretender Vorbau die südwestliche Ecke des Südschiffes zwischen dem ersten Fenster

---

[1] z. B. auf Brüstungsplatten in S. Marco; La Bas. di S. M., Dettagli, tav. 241, 249 u. 250. Ferner auf einer Platte der sog. Theotokoskirche in Konstantinopel, die auch Laurent, a. a. O. 256 in's V. Jh. zu setzen Bedenken trägt; Pulgher, a. a. O. pl. VIII, 5.

[2] Wie Laurent, a. a. O., p. 256 im Hinblick auf die Brüstungsplatten in Kiew und Hosios Lukas annimmt.

[3] La Bas. di S. M., Dett., tav. 245.

[4] Vgl. Cattaneo, a. a. O., p. 188 u. 265; Stückelberg, a. a. O., S. 56 ff.; La Bas. di S. M., Dett., tav. 249.

und dem Eingange ausfüllt. Er erregte von jeher die Aufmerksamkeit der Reisenden dadurch, dass er aus einem lichtdurchlässigen Marmor besteht. Die frühe Erwähnung dieses Umstandes lässt auf eine Entfernung der Gebeine aus ihm vor längerer Zeit schliessen.[1] Die Benennung des Grabes war trotzdem noch bei Murawiews Besuch lebendig. Nach seiner Angabe soll hier der Patrizius Nikephoros, der Ktitor der Kirche, bestattet gewesen sein,[2] dessen Name uns schon durch die im J. 1834 zum Ersatz für das über der eben erwähnten Thür befindliche Mosaik ausgeführte Freske bekannt ist. Dass wir dieselbe Komposition neuerdings gleichfalls in Malerei, zuvor aber auch in Mosaik über diesem Sarkophage wiederholt fanden (s. S. 8 ff.), bestätigt die Richtigkeit jener Ueberlieferung in vollstem Masse. Mit dem Patrizius Nikephoros werden wir uns bei der Untersuchung der Narthexmosaiken noch näher zu befassen haben. Im voraus muss hier ausgesprochen werden, dass sich als seine Lebenszeit ungefähr die erste Hälfte des XI. Jahrh. ergiebt. Und dazu passt in der That die Ornamentik unseres Sarkophags aufs beste.[3] Seine allein sichtbare Vorderseite zeigt zwei durch einen einfach profilierten schmalen Zwischenstreifen getrennte, nahezu quadratische Felder, die von einem völlig gleichartigen Bandgeschlinge eingenommen sind. Das Band umschliesst eine grössere sechzehnblättrige Mittelrosette und bildet um dieselbe in mehrfacher Durchflechtung ein über Eck stehendes Quadrat, von dem sich wieder nach den Ecken des äusseren Rahmens hin grössere Verschlingungen abzweigen, die mit kleineren sechs- und achtblättrigen Rosetten, verschiedengestaltigen Kreuzen und Feuerrädern gefüllt sind. Nun kommt zwar das Bandgeflecht in ähnlicher Gestalt schon erheblich früher in der byzantinischen Ornamentalplastik auf,[4] und die Motive des Feuerrades und der Rosette haben ebenso wie das Kreuz schon im I. Jahrtausend eine mannigfaltige Verwendung und Abwandlung erfahren.[5] Aber sowohl das erstere als auch diese einzelnen Elemente

---

[1] Vgl. schon Mac Kinneir, Journey through Asia Minor, p. 26.

[2] Murawiew, a. a. O., S. 98.

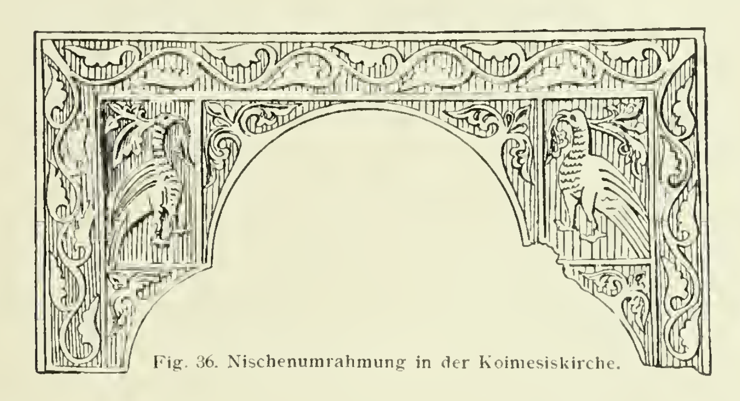
[3] Von der Beigabe einer Abbildung muss ich absehen, da ich wohl die Einzelmotive, leider aber nicht die komplizierte Art der Verflechtung genau genug skizziert habe. Von den ersteren ist ein aus Herzblättern zusammengesetztes Kreuz das bemerkenswerteste.

[4] So bieten es schon die Brüstungsplatten aus der alten Marcusbasilika der Participazi, aus der sogenannten Theotokoskirche und aus Athen; vgl. La Bas. di S. M. (Testo), p. 121—124 (mit Tafel) und Cattaneo, a. a. O., p. 248, 251—53, 255.

[5] Vgl. ausser den o. a. Beispielen Pulgher, a. a. O., pl. VIII, 2—4; Millet, a. a. O., p. 12; La Bas. di S. M., Dett., tav. 307 u. 363; Cattaneo, a. a. O., p. 248; Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Taf. 8, S. 40.

sind noch auf Denkmälern des XI. Jahrhunderts ganz verbreitet.[1] Für die nicht sehr vorgerückte Entstehungszeit des Sarkophags ist die starke Mischung derselben und die noch massvolle Verschlingung des Bandes bezeichnend, die auf späteren Platten eine immer verwickeltere Gestalt annimmt.[2]

In demselben Nebenschiff der Kirche ist unter dem nach Osten gelegenen Fenster eine zweite Nische in der Wand selbst hergestellt, über deren Bestimmung schon Murawiew im Zweifel war.[3] Sie hat wohl schwerlich als eigentliches Grab gedient, da sie ihrer Kleinheit wegen nur den Leichnam eines Kindes hätte aufnehmen können, wie Murawiew es vermutet. Das ist jedoch wenig wahrscheinlich. Neben der weiteren von ihm offen gelassenen Möglichkeit, dass es sich um einen Weihwasserbrunnen handelt, gegen die das Fehlen eines Beckens spricht, bleibt als letzte und ansprechendste Erklärung die Annahme


Fig. 36. Nischenumrahmung in der Koimesiskirche.

übrig, dass hier Reliquien von beträchtlicher Grösse beigesetzt waren. Das Südschiff hatte augenscheinlich schon früh die Bedeutung eines Paraklission gewonnen, davon zeugen noch zwei in einer Linie mit der Wandnische gegenüber der Eingangsthür zum Diakonikon in den Fussboden eingerammte säulenähnliche Votivleuchter (bezw. -kerzen) von poliertem schwarzen Marmor. Im Gegensatz zu den beiden oben beschriebenen Grabanlagen trägt bei ihr die Umrahmung des Bogens den ornamentalen Schmuck (Fig. 36), während ein Sarkophag gänzlich fehlt. Eine zwei mal geborstene Deckplatte scheint jedoch eine in die Mauer selbst eingearbeitete Bettung zu verbergen. Die darüber an-

[1] So z. B. auf den Platten von Hosios Lukas; vgl. Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 14, 22 u. 23.

[2] Vgl. die Kiewer Platten bei Ainalow und Redin, a. a. O., S. 53 und Die Kiewer Sophienkathedrale, Taf. 49 u. 50.

[3] Murawiew, a. a. O., S. 94.

gebrachte Reliefplatte ist im Kleeblattbogen ausgeschnitten, welcher die Nische umschliesst. An ihrem äusseren Rande läuft auf allen drei Seiten eine Rankenbordüre entlang. An diese schliessen sich eckfüllende viereckige Felder an. Die zwischen ihnen und dem Bogenausschnitt noch übrig bleibenden dreiseitigen Zwischenräume sind durch Akanthuspalmetten eingenommen, die Eckfelder selbst aber zeigen Vögel (Tauben?), welche Akanthusblätter der gleichen Stilisierung im Schnabel tragen. Wir haben es hier schon mit dem typischen Tier- und Pflanzenornament der jüngeren byzantinischen Kunst zu thun. Die Ranke hat die auf Denkmälern des X—XII. Jahrhunderts übliche Form[1] und die Palmetten ergeben auch keinen Anhalt für eine genauere Zeitbestimmung. Wir können aber unser Relief mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit noch der ersten Hälfte des XI. Jahrh., d. h. derselben Zeit wie den Sarkophag des Nikephoros, zuweisen, da sich eine Zierplatte von ganz gleichem Schnitt des Bogens und ziemlich übereinstimmender Zusammensetzung der Motive —, nur scheinen die Vögel dort Pfauen darzustellen, — an dem Ambon der im XI. Jahrh. erbauten Sophieenkirche von Achrida in Macedonien erhalten hat.[2]

3. Die Monogramme und die Weihinschrift.

Es bleibt uns noch übrig, im Anschluss an die Betrachtung der architektonischen Zierglieder mehrere epigraphische Zeugnisse in's Auge zu fassen, die sicher in die Zeit der Erbauung unseres Denkmals zurückreichen. Eine gewisse Klärung der näheren Umstände, denen der Bau seine Entstehung verdankt, dürfte sich daraus auf jeden Fall ergeben. Ja, es scheint sogar möglich, den Namen des Gründers der Kirche zu enträtseln, der zweifellos in diesen inschriftlichen Kundgebungen enthalten ist. Er verbirgt sich in einem Monogramm, an dessen Deutung sich bereits mehrere Byzantinisten versucht haben.[3] Als überzeugend vermag ich freilich keinen der bisherigen Vorschläge anzuerkennen. Eine Darlegung und Begrenzung der Möglichkeiten, mit denen man m. E. überhaupt zu rechnen hat, soll das zunächst begründen.

---

[1] Vgl. z. B. die Brüstungsplatten des Brunnens zu Lawra aus der Entstehungszeit des Klosters (X. Jh.); Brockhaus, a. a O., Taf. 7 u. 8.

[2] Vgl. P. Miljukow's Bericht über die Denkmäler Macedoniens in den Nachr. des russ. archäol. Inst. in Konstantinopel, IV, 1899, S. 89, Abb. 29 (russ.).

[3] Diehl, Byz. Zeitschr. I, p. 81; Strzygowski, ebenda, S. 340 ff.; Uspenski, Nachr. d. russ. archäol. Inst. in Konstantinopel IV, 1899, S. 118, der das Monogramm auf den u. e. Naukratios bezog.

Das besagte Monogramm (s. Fig. 37) begegnet uns im Heiligtum mehrmals an hervorragender Stelle, und zwar dreimal in völlig übereinstimmender und einmal in etwas abweichender Gestalt, was einen nicht zu übersehenden Fingerzeig für seine Erklärung abgiebt. Zuerst erblickt es der Besucher der Kirche im Narthex am Karnies der Königsthür (s. S. 165), sodann im Naos selbst an den Kapitälen der Zwischenpfeiler des Südschiffs (s. S. 165), von denen allerdings das des östlichen augenblicklich durch die Rückwand des vorgestellten Metropolitenthrones verdeckt wird (s. S. 12[3]). Hier wie dort ist es zweifellos von Anfang an dagewesen, da eine spätere Ersetzung dieser Kapitäle kaum denkbar erscheint. Dass es aber an beiden Architekturgliedern erst nachträglich herausgemeisselt sein sollte, ist ebenso unwahrscheinlich, befindet es sich doch hier auf den Kämpfern durchaus an dem für Stiftermonogramme herkömmlichen Platz. Die Feststellung dieser Thatsache ist schon an sich wichtig. Es geht daraus die Gleichzeitigkeit der

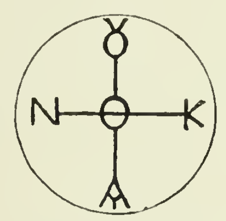


Fig. 37. Monogramm auf den Pfeilern der Südseite.

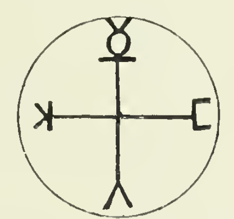


Fig. 38. Monogramm auf den Pfeilern der Nordseite.

Altarmosaiken mit der Entstehung der Kirche hervor, da ganz dasselbe Monogramm sich zum dritten mal in diesen an gleich bedeutsamer Stelle wiederfindet, nämlich an beiden Enden der grossen liturgischen Inschrift, die auf der Stirnfläche der Apsiswölbung in monumentalen Buchstaben eingelegt ist (s. Fig. 3).[1] Hier ist es schon von Strzygowski bemerkt worden, obwohl es wegen seiner verhältnismässig kleinen Ausführung leicht zu verkennen war und daher von Diehl für das am Anfang und Schluss der Inschriften vorkommende Kreuz gehalten worden ist. Von Strzygowski wurde auch bisher der einzige ansprechende Deutungsversuch gemacht, indem er die Buchstaben des Monogramms zur Namensform ΝΙΚΟΛΑȢ zusammensetzte. Doch erhebt sich auch gegen diesen Vorschlag, — ganz abgesehen von der abweichenden Fassung des Monogramms an der Stelle, wo es sich zum vierten mal

[1] In der Photographie noch vollkommen deutlich, ist es leider in der autotypischen Wiedergabe kaum zu erkennen.

wiederholt, — ein gewichtiges Bedenken. Seine Deutung wird dadurch unhaltbar, dass der mittlere Buchstabe des Monogramms in allen vier Fällen seines Vorkommens als ein horizontal- und nicht wie in Strzygowski's Wiedergabe als ein kreuzweise durchstrichenes O gebildet ist, wodurch wir gezwungen werden, in erster Linie ein Θ darin zu erblicken (und höchstens daneben O). Ein Zufall kann bei dieser vier mal festgehaltenen Schreibweise um so weniger mitgespielt haben, als wir bei einem zweiten, beistehend abgebildeten Monogramm (Fig. 38), das die Kapitäle der Zwischenpfeiler des nördlichen Seitenschiffes schmückt, in der Mitte ein vertikal durchstrichenes O, d. h. ein Φ vorfinden. Die Durchschneidung des mittleren Buchstabens ist also offenbar nicht ohne bewusste Absicht bei jedem Monogramm in verschiedener Weise ausgeführt worden und darum gewiss nicht bedeutungslos. Auf einen Deutungsversuch des zweiten Monogramms muss ich mit der Mehrzahl der früheren Erklärer (s. o.) gänzlich verzichten und möchte nur vermuten, dass es irgend einen Zunamen oder Titel enthält. Mehr in ihm vorauszusetzen, haben wir nach seinem einmaligen Vorkommen keine Ursache, auf jeden Fall nicht den eigentlichen Namen des Stifters.

Es läge nun am nächsten, mit dem ersten Monogramm, das uns hier besonders beschäftigt, zwei Namen in Verbindung zu bringen, von denen der eine in den Mosaiken des Altarraumes in bisher strittiger Bedeutung, der andere in denen des Narthex wie wir bereits wissen (s. S. 10[4] u. 184) als der eines Stifters inschriftlich beglaubigt ist. Als solcher giebt sich dort der uns bereits bekannte Patrizius Nikephoros zu erkennen, wir müssen uns aber die Beschäftigung mit ihm noch weiter versparen, da er die gehegten Erwartungen am vollständigsten enttäuscht. Nur z. T. finden sich die Buchstaben des Monogramms in seinem Namen wieder, und umgekehrt fehlen im ersteren ein paar von denen, die in ihm enthalten sind.[1]

Nicht viel weiter geht auch die Uebereinstimmung des Monogramms mit dem Namen Naukratios, der in einer noch näher zu erörternden Inschrift der Altarmosaiken vorkommt, — wenn man nicht einzelne Buchstabenzeichen in gekünstelter Weise herauszufinden sucht. Man könnte allenfalls noch zugeben, dass im Monogramm das erforderliche P durch den oberen Kreuzarm und die Schlinge des ȣ dargestellt sei. Bedenklicher erscheint es schon, das T in liegender Stellung in einem der Seitenarme des Kreuzes in Verbindung mit dem senkrechten Balken des K oder N zu erkennen. Schliesslich scheitern

[1] Einerseits würde man mindestens Θ und A andrerseits Φ u. H vermissen.

aber m. E. alle Bemühungen auch dann noch an dem Vorhandensein des überflüssigen Θ. Oder sollte etwa der Name Naukratios mit diesem statt mit T (wie auf dem Mosaik) geschrieben gewesen sein? Ueberdies sprechen andere schwerwiegende Gründe, wie wir bald sehen werden, gegen die Identifizierung des Naukratios mit dem Namensträger des Monogramms und dem Erbauer der Kirche.

Auf zwanglose Weise ergeben sich aus dem Monogramm in der bisher betrachteten Fassung nur Namensformen wie Ναρθακίου oder Ἀκανθίου, von denen die erstere gar nicht und die andere ausschliesslich für die klassische Zeit belegt ist.[1] In keiner von beiden möchte ich eine befriedigende Lösung des Rätsels erkennen.[2] Einen bedeutenden Schritt weiter kommen wir dank dem Umstande, dass das Monogramm uns noch ein viertes mal und zwar, wie schon gesagt wurde, in etwas abweichender Gestalt vorliegt. Wir finden es auf der in den Altar eingemauerten Marmorplatte (s. S. 170) wieder, deren Zugehörigkeit zu der alten ornamentalen Ausstattung der Kirche schon durch den Stil ihrer Blattmotive verbürgt wird. Hier nimmt es das mittlere Rund ein, das von sechs anderen Monogrammen umgeben ist (s. Fig. 39). Das entspricht durchaus dem hervorragenden Platze, den wir jener Platte anweisen zu müssen glaubten (s. S. 174). Der Name des Stifters würde dann von einer weithin sichtbaren Stelle den Naos beherrscht haben, was um so wahrscheinlicher ist, als er hier offenbar im Zusammenhange der monogrammatisch gestalteten Weihinschrift erscheint. Will es auch nicht gelingen, diese vollständig zu entziffern, so lässt sich doch ihr Wortlaut zum weitaus grössten Teil feststellen, sodass an ihrer Bedeutung im allgemeinen kein Zweifel bleibt.[3] Zunächst geht daraus vollends

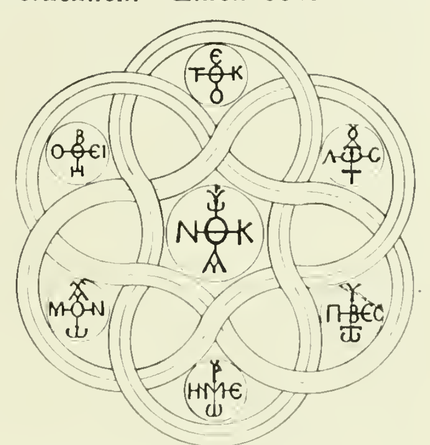


Fig. 39. Die monogrammatische Weihinschrift.

---

[1] Pape, Wörterb. d. griech. Eigennamen I, s. v. — Ναρθάκιος ist ein von V. Järnstedt vom sprachlichen Standpunkt als zulässig anerkannter Vorschlag J. Smirnow's.

[2] Immerhin sei bemerkt, dass in Nicäa sonst unbekannte örtliche Sondernamen wie Aprikis und Alypios noch im X. Jh. vorkommen; vgl. die Grabinschrift bei Uspenski, a. a. O., S. 121. Aprikis ist freilich ein Nicänischer Märtyrer, was die Erhaltung des Namens hier leicht erklärt; vgl. A. S., 21. X.

[3] Leider konnte ich selbst nicht an Ort und Stelle der Untersuchung der Platte hinreichende Zeit widmen. Meine Angaben über die einzelnen Monogramme

hervor, dass wir es in ihr trotz der abweichenden Schreibung mit demselben Namen wie in den ersten drei Fällen zu thun haben.

Die Anfangsworte der Inschrift lassen sich nämlich ohne Mühe aus den drei obersten Monogrammen der Marmorplatte (vom mittleren o. angefangen) herauslesen und lauten nach der bekannten Formel ΘΕΟΤΟΚΕ (1) ΒΟΗΘΕΙ (2) Τω Σω ΔȣΛω (3). Darauf musste offenbar der Name ebenfalls im Dativ folgen, es ist also ganz begreiflich, dass wir am oberen Kreuzarm des mittleren Monogramms statt des ȣ der Genitivendung das ω erblicken. Allerdings befindet sich darüber noch ein vollkommen deutliches Υ und ein zweiter anscheinend unvollständiger Buchstabe, den man auf den ersten Blick am ehesten für ein Ρ ansehen könnte. Da wir nun an allen übrigen Stellen dieselben Buchstaben finden wie früher und das ω sich mühelos erklärt, liegt es am allernächsten, anzunehmen, dass in dem durch das ω verdrängten ȣ in der anderen Fassung des Monogramms zugleich auch diese Buchstaben enthalten waren, die nunmehr besonders hinzugesetzt werden mussten.[1] Zur wahren Lösung der Frage scheint nun das zweite Zeichen zu führen, sobald man es richtig verstanden hat. Es erscheint nämlich in der Photographie zwar an seinem horizontalen und an der oberen Hälfte des senkrechten Balkens bestossen, aber weder auf dieser noch in einer der Kopieen deutet auch nur die geringste Spur auf eine Krümmung des einen oder anderen von ihnen hin. In der That steht auch nichts dem im Wege, darin ein vollständig erhabenes Schriftzeichen zu sehen, wenn auch keinen Buchstaben. Es stimmt vielmehr genau mit der Bezeichnung des spiritus

---

beruhen auf der Vergleichung der photographischen Aufnahme mit mehreren Kopieen, die von anderen angefertigt wurden, wobei ich vor allem das Ergebnis der Nachprüfung als ausschlaggebend ansehe, die Th. Wiegand gelegentlich eines Besuchs von Nicäa im v. J. für mich anzustellen die Liebenswürdigkeit hatte. Fig. 39 stimmt durchgehends mit seinen und in den Hauptpunkten auch mit den übrigen Angaben überein.

[1] Ein solcher Schluss wäre der Deutung unseres Monogrammes auf Naukratios recht förderlich, wenn ihm nicht das Θ als unbeseitigtes Hindernis im Wege stände und das Ρ wirklich gesichert wäre (s. u.). Es giebt übrigens noch einen zweiten früher von mir bevorzugten Weg, um die Hinzufügung jener beiden Buchstaben zu erklären. Sie liessen sich mit dem Κ, das ja ohne Bedenken zwei mal gelesen werden darf, zum Titel Κυρ vereinigen, der Eigennamen, besonders solchen von geistlichen Würdenträgern, vorgesetzt zu werden pflegt. Vgl. die bei Sophokles, Greek Lexikon s. v. angef. Stellen, aus denen die allmähliche Verkürzung des bei der Anrede von Bischöfen gebräuchlichen Wortes hervorgeht. Obwohl die Form Κυρ erst bei Konst. Porph. (Theoph. Cont., p. 350, 23 B.) vorkommt, dürfte sie doch im praktischen Gebrauch weit älter sein. Doch wäre damit selbst für einen Byzantiner wohl zu viel in das Monogramm hineingeheimnist. Ich lasse daher jenen Vorschlag unbedenklich fallen, nachdem sich ein passender Name gefunden zu haben scheint.

asper auf byzantinischen Elfenbeinreliefs des X—XI. Jahrh. überein.[1] Seine Anbringung über dem Υ verrät dann in dem letzteren den Anfangsbuchstaben des Namens, über dem er füglich doch nur angegeben werden konnte. Dass man ihn bei der einfacheren Fassung des Monogramms fortliess, entspricht nur der Regel, von der man im vierten Fall abgewichen ist. Da man dort Υ noch einmal brauchte, zog man es mit Ο zusammen, gab dem Doppelzeichen aber die Stellung oben, welche der Anfangsbuchstabe auch sonst oft einnimmt. Es gilt also einen Namen zu finden, der mit einem aspirierten Υ anfängt und die übrigen Buchstaben des Monogramms enthält. Und diese Forderung erfüllt der noch ganz antik klingende Name Ὑάκινθος. Im weltlichen Gebrauch scheint er in byzantinischer Zeit allerdings kaum belegt zu sein.[2] Trotzdem wird man gegen einen Namen, dem nicht weniger als zehn Märtyrer beider Kirchen seine Weihe gegeben haben,[3] und der von Mönchen sowohl im Morgen- wie im Abendlande noch über das Mittelalter hinaus getragen wurde,[4] schwerlich etwas Triftiges einwenden können, wo wir es sicher mit einem Stifter geistlichen Standes zu thun haben.

Damit kommen wir zum nächsten Monogramm, aus dem diese Thatsache unzweifelhaft hervorgeht. Es hat bereits durch Uspenski eine völlig überzeugende Deutung gefunden, — die der russische Forscher allerdings selbst zu Gunsten einer andern wieder aufgeben zu müssen glaubte, weil er keine Möglichkeit sah, die letzten beiden Monogramme mit ihr in Einklang zu bringen. Ich glaube an ihr festhalten und ihr einige nicht unwichtige Folgerungen in einem ganz bestimmten Sinne abgewinnen zu können. Wenn wir berücksichtigen, dass die Zusammensetzung der Monogramme der Weihinschrift, nach den drei ersten zu urteilen, eine ziemlich einfache zu sein scheint, so verdient Uspenski's erster Vorschlag, das fünfte Monogramm ΜΟΝΑΧῼ zu lesen, als einfachste Lösung unbedingt den Vorzug vor jedem anderen. Derselbe Umstand vermag vielleicht auch eine weitere Vermutung zu empfehlen, durch die ich das sechste Monogramm in

[1] Beschr. d. Bildw. d. christl. Epochen[2] Berlin 1900, Nr. 8 (440), 9 (450 A) u. 9 A.

[2] Doch findet er sich so noch bei Nilus, Ep. III, 83 u. 84. Im Altertum muss es ein verbreiteter Personennamen gewesen sein, wie sein Vorkommen in mehreren Inschriften beweist, so z. B. C. i. gr. III, 5377 u. 5860 und IV, 8518; vgl. Pape, a. a. O., s. v.

[3] Stadler, Allgem. Hl.-Lexikon II, S. 807 ff. Von diesen kommen für die kleinasiatische Kirche besonders die in griechischen und slawischen Menologien und Synaxarien genannten 2), 3) u. 5) (lauter Kleinasiaten) in Betracht.

[4] Stadler, a. a. O., S. 809, 8) (ein Slawe aus dem XII. Jahrh.) und 12) — 16) (Mönche römisch-katholischer Konfession).

einem dazu passenden Sinne zu erklären versuchen möchte. Bei diesem würde die Lesung ΠΡΕCΒΥΤΕΡω nicht der geringsten Schwierigkeit begegnen. Dass unsere Kirche von Alters her zu einem Kloster gehörte, steht bereits fest (s. S. 11). Dass sie als Neubau an Stelle eines älteren Heiligtums entstand, ist keineswegs ausgeschlossen. Daher liegt es auch durchaus im Bereich der Möglichkeit, dass sie die Gründung eines der Insassen des Klosters ist, der vermutlich kein anderer als dessen Hegumenos war. Ihm stand dann das volle Recht zu, seinen Namen in der üblichen Gebetsformel oder auch als einfaches Monogramm auf der Architektur des Heiligtums anzubringen. Der einfache Titel kann nicht befremden, sondern stimmt vollkommen mit der Sitte der Zeit überein, in die unsere früheren Ergebnisse hinwiesen.[1] Es ist auch als etwas ganz Gebräuchliches anzusehen, wenn ein solcher Kleriker seine Priesterwürde besonders hervorhebt,[2] die er vielleicht allein besass, oder nur mit wenigen älteren Mönchen des Klosters teilte. In dem siebenten Monogramme dürfte sich aller Wahrscheinlichkeit nach die örtliche Benennung des letzteren verbergen, und so wird es wohl noch länger weiteren Deutungsversuchen widerstehen.[3] Wir müssen uns vorläufig bei ihm wie bei dem an dem nördlichen Zwischenpfeiler befindlichen Monogramm (s. S. 188) mit Nichtwissen bescheiden.[4]

---

[1] Das lehren die Namensunterschriften unter den Akten des II. Nicänums. So wird dort z. B. der Abt des Studion-Klosters an drei verschiedenen Stellen bezeichnet als Σάβας ὁ εὐλαβέστατος ἡγούμενος, als ὁ εὐλαβέστατος μοναχὸς und als ὁ εὐλαβέστατος μοναχὸς καὶ ἡγούμενος; vgl. Mansi, a. a. O., XII, p. 1016, 1032 u. 1033. Da gewöhnlichen Mönchen ausser in Vertretung ihres Klosters eine Stimme wohl überhaupt nicht zustand, so sind in der wiederholten Wendung οἱ εὐλαβέστατοι μοναχοὶ εἶπον od. dgl. offenbar auch in der Mehrzahl Aebte gemeint.

[2] Vgl. Schlumberger, Sigillogr. byz., passim.

[3] Uspenski's Deutungsversuch dieses Monogramms als μέρει ἡμῶν, wodurch der Steinmetz (nach Analogie der Inschr. im Δελτίον τῆς χριστ. εταιρίας II, S. 99) sich selbst der Panagia empfehlen soll, hat nicht nur bei einer so monumental ausgeführten und offenbar sehr sichtbaren Widmung wenig Wahrscheinlichkeit, sondern er wird nicht einmal den Buchstaben desselben völlig gerecht. Der obere von ihnen stellt nicht ein einfaches P dar, mit diesem sind vielmehr jedenfalls noch ein Y und augenscheinlich auch ein A vereinigt. Dadurch verbietet sich auch eine Lesung wie ἐρήμων im Sinne einer allgemeinen Bezeichnung des Klosters, an die ich gedacht, die jedoch ausserdem sprachliche Bedenken hat.

[4] Uspenski, a. a. O., S. 119 will statt der von ihm nur als eine Erklärungsmöglichkeit vorgebrachten Lesung Μοναχῷ aus dem 5. Monogramm vielmehr den Geschlechtsnamen Μονομάχῳ herauslesen. Obwohl diese Deutung an sich ebenso gut zulässig ist, hat sie wenig Ueberzeugungskraft, es müsste denn zuvor zu dem stolzen Zunamen ein passenderer Vorname aus dem mittleren Monogramm herausgefunden sein, als uns möglich schien (s. S. 188 ff). Selbst «Nikolaos» hatt ein Byzanz keinen solchen Klang. U. sucht nun seine Lesung zu stützen, indem er das o. a.

Was sich uns aus der Weihinschrift ergeben hat, ist nicht zu unterschätzen. Die Auffindung des Namens ist dabei an sich der kleinste Gewinn. Er hilft uns nicht weiter, da er mit keiner geschichtlich bekannten Persönlichkeit zusammenzubringen ist. Unter den Namensunterschriften des II. Nicänums, wo man ihm am ehesten zu begegnen erwarten sollte, findet er sich nicht. Daraus folgt freilich noch nicht, dass unser Hyakinthos zu einer ganz anderen Zeit gelebt haben muss. Auch wenn er gerade während des Konzils Hegumenos war, so besass sein Kloster doch sicher keine grosse Bedeutung und kann er daher in den Synodalakten in die Kollektivabstimmung der grossen Masse der Aebte[1] ohne namentliche Erwähnung einbezogen sein. Es ist für uns auch so schon wichtig genug, den Stand des Erbauers der Koimesiskirche zu kennen, — zu wissen, dass der Anstoss dazu aus der Mitte des Klosters selbst kam. Es bleibt zwar noch die Möglichkeit, dass dieses überhaupt erst durch ihn, der vorher dem weltlichen Leben angehört haben kann, gegründet wurde, doch ist das angesichts seiner Priesterwürde äusserst unwahrscheinlich. Von Belang ist auch ein rein negatives Nebenergebnis, dass nämlich irgend eine Beziehung der Widmungsinschrift des Patrizius Nikephoros (s. S. 11) zu den Monogrammen nicht hervorgetreten ist. Einen sicheren zeitlichen Anknüpfungspunkt haben wir noch immer nicht erhalten, doch in Verbindung mit einem sogleich zu betrachtenden anderen inschriftlichen Zeugnis scheint sich aus den hier aufgeklärten Voraussetzungen zum mindesten ein fester terminus a quo zu ergeben. Auf dem dadurch nach einer Seite klar begrenzten Untersuchungsfelde wird die Betrachtung des bildlichen Schmuckes der Kirche unser Urteil vielleicht noch bestimmter zu fassen erlauben.

Monogramm auf den Kämpfern des Nordschiffs als Δοῦκας deutet (s. S. 188). Der Querstrich beim unteren Zeichen ist jedoch sicher nicht erst nachträglich beseitigt worden, demnach weder A noch Δ gegeben, dagegen T, dessen Querbalken in Uspenskis Kopie unberücksichtigt geblieben, aber thatsächlich vorhanden ist. Aus dem 6. Monogramm der Weihinschrift glaubt U. offenbar im Hinblick auf die Inschrift der Narthexmosaiken entweder ΠΡΩΤΩΒΕϹΤΑΡΧΗ oder ΠΑΝϹΕΒΑϹΤΩ herauslesen zu können, was mir sogar auf Grund seiner etwas abweichenden Wiedergabe des Monogramms kaum möglich scheint, durch die richtige Fassung aber vollends ausgeschlossen wird.

[1] Vgl. u. a. Mansi, a. a. O. XII, p. 1112 (nach den Unterschriften verschiedener namentlich aufgeführter Hegumenoi berühmterer Klöster) καὶ καθεξῆς πάντες οἱ μοναχοὶ ἐξεφώνησαν ὁμοίως.

KAPITEL V.

DIE MOSAIKEN DES ALTARRAUMS.

Es liegen verschiedene Zeugnisse dafür vor, dass der Mosaikschmuck der Koimesiskirche uns heute nicht mehr ganz vollständig erhalten ist. Er erstreckte sich darnach, wie es fast selbstverständliche Voraussetzung ist, von Anfang an auch auf die Kuppel (s. S. 14 ff.), deren Einsturz die völlige Zerstörung des Kuppelmosaiks nach sich zog. Dagegen war der übrige Naos vermutlich von jeher nur mit Wandmalereien bedeckt. Die entgegengesetzte Annahme hat wenig Wahrscheinlichkeit,[1] da Mosaiken an jedem anderen Gebäudeteile angesichts ihrer guten Erhaltung im Altarraum wenigstens in einigen Resten übrig geblieben sein müssten. Die Auszeichnung des letzteren und der Kuppel ist in gleicher Weise auch in der Agia Sophia von Saloniki belegt. Dass aber in Nicäa auch der Narthex Mosaikschmuck aufweist, muss von vornherein auffallen, um so mehr als hier ausser dem mittleren Gewölbe und dem Bogenfeld über der Königsthür, wie ganz sicher bezeugt ist, die Nebeneingänge zum Naos (bezw. zu den Seitenschiffen) durch Mosaikschilder geschmückt waren (s. S. 9).

1. Die Inschriften und das Ornament.

Wir wenden uns zunächst den Altarmosaiken zu, deren Zugehörigkeit zum ältesten Bestande des Baues bis jetzt allein für uns zu einer feststehenden Thatsache geworden ist, und werden dabei gut thun, von denjenigen Elementen auszugehen, welche am wenigsten der Gefahr subjektiver Auslegung ausgesetzt sind, — von den Inschriften

[1] Diehl, a. a. O., p. 76.

und dem Ornament. Da zwischen den ersteren und den schon betrachteten epigraphischen Zeugnissen zweifellos ein innerer Zusammenhang besteht, werden die vorhergehenden Erörterungen dadurch zugleich ihre passende Fortsetzung finden. Es ist vor allem die schon gestreifte Naukratiosinschrift, welche auf die Gründung der Kirche ein noch helleres Licht wirft. Auch sie lässt freilich einigen Spielraum für eine verschiedene Auffassung. Doch dürften jetzt alle Zweifel schwinden, nachdem die Zugehörigkeit des Heiligtums zu einem Kloster sowie der Stiftername festgestellt ist und die nächstliegende Erklärung der Weihinschrift unseren Vermutungen bereits eine bestimmte Richtung gegeben hat. Die besagte Inschrift ist am Tonnengewölbe des Altarraumes auf dem schmalen Streifen des Goldgrundes eingelegt, der zwischen den Flügeln des auf der Südseite befindlichen Engelpaares übrig bleibt. Sie hat in Folge dessen die dem beistehenden Facsimile entsprechende senkrechte Anordnung und bietet den folgenden Wortlaut: στηλοῖ Ναυκράτιος τὰς θείας εἰκόνας.

Der erste Gedanke, der sich unwillkürlich jedem beim Lesen dieser Worte aufdrängt, ist die Erinnerung an das geschichtliche Ereignis der Wiederherstellung der Bilder nach den Kämpfen des Bildersturmes, den Triumph der bilderfreundlichen Partei in der orthodoxen Kirche, die seitdem als Fest begangene ἀναστήλωσις τῶν ἁγίων εἰκόνων.[1] Da sich aber der Mehrzahl der Forscher Bedenken gegen die Annahme eines Zusammenhanges zwischen der Entstehung unserer Mosaiken und jenem Vorgange erhoben, herrscht bisher die Ansicht vor, welche hier nur eine zufällige Uebereinstimmung des Wortlauts sieht.[2] Auch sind die Meinungen geteilt in der Frage, welche Rolle Naukratios bei der Ausschmückung der Kirche durch die Mosaiken gespielt habe.[3] Während Diehl ihn für den Mosaicisten hielt, hat schon Strzygowski dieser Ansicht widersprochen und ist Uspenski geneigt, in ihm den Stifter des Mosaikschmucks zu erkennen. Doch scheinen mir, von der Worterklärung der Inschrift vorläufig ganz ab-

Fig. 10. Die Inschrift des Naukratios.

[1] Hefele, Conziliengesch. IV, S. 108; Schwarzlose, Der Bilderstreit, 1890, S. 74; Uspenski, Das Synodikon für die Woche der Rechtgläubigkeit. Journ. d. Min. d. Volksaufklär. 1891, Jan. u. April.

[2] Diehl, a. a. O., p. 81 und Uspenski, Nachr. d. russ. archäol. Inst. 1899, IV, S. 116 ff.

[3] Vgl. ausser den Genannten Strzygowski, Byz. Zeitschr. I, S. 340 ff.

gesehen, gewichtige Gründe gegen die letztere Auffassung zu sprechen. Das Monogramm, in dem wir den Stifternamen voraussetzen dürfen, lässt sich, wie wir sahen, nicht ohne starken Zwang mit dem Namen Naukratios vereinigen (s. S. 188 ff.). Es wäre ferner sehr auffallend, wenn der Name des Stifters ausser in monogrammatischer Form, in welcher er an verschiedenen ihm zukommenden Plätzen angebracht ist, in einer kaum bemerkbaren Inschrift an so unauffälliger Stelle ausgeschrieben stünde. Wollte sich der Gründer offenkundig nennen, so musste das in einer nach Form und Massstab monumentalen Inschrift geschehen. Er hat aber seinen Namen sichtlich nur in verschleierter Fassung angeben wollen. Eine doppelte Weihinschrift anzunehmen, ist an sich schon bedenklich, obwohl die zweite sich auf den bildlichen Schmuck allein beziehen würde. Das wäre nur in dem Falle gerechtfertigt, wenn der Stifter der Mosaiken ein anderer war als der Erbauer der Kirche, was nach den vorausgeschickten Darlegungen ganz ausgeschlossen ist. In einer Weihinschrift wäre auch unbedingt irgend ein Titel oder eine Standesbezeichnung zu erwarten, wie wir sie in der monogrammatischen fanden, während die ganze Ausdrucksweise der Naukratiosinschrift überhaupt einer solchen nicht entspricht.[1] In dieser Hinsicht kann weder Raummangel als Entschuldigung dienen, da dem Stifter die Auswahl der Stelle frei stand, noch die augenscheinlich poetische Fassung der Inschrift.[2] Beide Umstände weisen hingegen deutlich in eine andere Richtung. Es bleibt nur die Möglichkeit übrig, Naukratios für den Künstler zu halten, der die Mosaiken gearbeitet hat.[3] Die bescheidene Anbringung der Inschrift mitten zwischen den Figuren ist für den Mosaicisten durchaus angemessen. Und Künstlerinschriften, wie sie uns auch von solchen bekannt sind,[4] pflegen in Versen abgefasst zu sein. Sprechen schon diese Umstände zu Gunsten der von Diehl vertretenen Ansicht, so lässt die genaue Worterklärung kaum noch einen Zweifel an ihrer Richtigkeit zu.

---

[1] Hier ist durchaus die Gebetsformel, wie sie sowohl die monogrammatische Weihinschrift als auch die des Nikephoros in den Narthexmosaiken (s. u.) bietet, üblich; vgl. die der Agia Sophia von Saloniki bei Kurth, Mittlg. d. archäol. Inst. a. Athen, 1897, S. 465, T. XV, 2 u. Smirnow, Wiz. Wrem. 1898, V, S. 376 ff.

[2] Es scheint, wie Smirnow mir bemerkt, ein allerdings fehlerhafter jambischer Trimeter zu sein.

[3] Wie schon Diehl, a. a. O., p. 81 geschlossen hat.

[4] Es ist besonders Strzygowski gegenüber, der dafür jede Analogie vermisste, auf die Künstlerinschrift des Mosaicisten in der Basilika von Bethlehem (XII. Jh.) zu verweisen, sowie auf die durch Smirnow in einer Hdschr. d. IX. Jh. entdeckte Kopie einer solchen des Mosaicisten Thomas aus Damaskus; Wiz. Wrem. 97, IV, S. 90.

Die technische Bedeutung des Ausdrucks στηλοῖ ist durch Uspenski selbst schlagend erwiesen worden.[1] Damit wird geradezu die Thätigkeit des Mosaicisten, das «Befestigen» der Mosaikwürfel im Bewurf der Mauern bezeichnet. Da aber alle andern Umstände auf's beste zu dieser nächstliegenden Auffassung stimmen, haben wir gar keinen Grund, das Wort nicht in dem einfachen Sinne persönlicher Thätigkeit zu verstehen.

Wird nun damit jede Beziehung der Naukratiosinschrift zur Wiederherstellung der Bilder hinfällig? Von «Wiederbefestigung» ἀναστήλωσις τ. α. ει. ist in ihr allerdings nicht die Rede. Dennoch dürfte jene erste Empfindung aller Forscher, dass eine Beziehung zum Bilderstreit vorliegt, die richtige sein. Sie beruht ja nicht allein auf dem Ausdruck στηλοῖ. Noch mehr muss die feierliche Bezeichnung der Bilder als θείας εἰκόνας auffallen, und schwerlich ist diese nur durch das Versmass hervorgerufen oder doch eben deshalb, weil der Künstler sich einer derartigen Wendung bedienen und nicht ganz frei ausdrücken wollte. Wenn er von den «göttlichen» (bezw. von den «heiligen) Bildern» spricht, so bedeutet das unter allen Umständen mehr als eine blosse Kundgebung seiner Urheberschaft. Und die ἀναστήλωσις τῶν ἁγίων εἰκόνων war gewiss, lange bevor sie sich verwirklichte, zum Feldgeschrei der Bilderfreunde geworden. Der Anklang der Inschrift daran ist zu stark, als dass es sich hier nur um eine zufällige Uebereinstimmung des Wortlauts handeln könnte. Dass der unmittelbare Sinn der Naukratiosinschrift ein technischer ist, widerspricht dem nicht im geringsten, — dasselbe gilt auch von jenem allgemeinen Schlagwort, das dem endlichen Sieg der Partei den Namen gegeben hat. Die Künstler waren bekanntlich die am härtesten Verfolgten. Gegen ihr Thun, das aller Zerstörung zum Trotz, die Bilder neu erschuf, richteten sich die heftigsten Angriffe, und so mancher von ihnen wurde zum Märtyrer. So bleibt im wesentlichen nur die eine Einschränkung zu machen, dass unsere Inschrift für die Kirche von Nicäa nicht eine Erneuerung, sondern eine Neuherstellung der Altarmosaiken bezeugt, was vollständig begreiflich ist, wenn der Bau selbst erst kurz zuvor entstanden war. Dagegen ist hinreichender Grund vorhanden, an der Beziehung seines bildlichen Schmuckes zur Beendigung des Bilderstreites und damit zugleich an seiner Erbauung gegen Ausgang desselben festzuhalten.

---

[1] Durch Beibringung des Citats aus Nic. Acom., p. 309 (Bonn) εἰσιάσι τὸ πρόναον, καθ' ὃ δὴ ὁ πρώτιστος καὶ μέγιστος τῶν παραστούντων ἀρχαγγέλων θεῷ Μιχαὴλ ἐσπασμένος ῥομφαίαν ἐστήλωται ψηφίδων λεπταῖς ἐπιθέσεσιν.

Das Ergebnis, zu dem uns die Betrachtung seiner Architektur geführt hat, vereinigt sich damit aufs beste. Für die Mosaiken steht die Nachprüfung des Zeugnisses der Naukratiosinschrift durch die stilistische Untersuchung noch aus. Von ihr lässt sich vielleicht eine noch nähere Bestimmung der Entstehungszeit des Denkmals erwarten. Hier sei nur noch einmal darauf hingewiesen, dass in diesem Zusammenhange auch die oben vertretene Deutung der monogrammatischen Weihinschrift, nach der wir ihren Stifter in der Person eines Mönches zu erkennen haben, noch bedeutend an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Die Mönche standen ja als Hauptverfechter der orthodoxen Lehre da.[1] Einem von diesen Vertheidigern der Bilder konnte es wohl Herzenssache sein, ein Wahrzeichen des errungenen Sieges zu errichten. Berücksichtigen wir die vermögensrechtlichen Verhältnisse der Klöster während dieser Zeit, nach denen der Vorsteher eines Klosters mit dem Besitz, den er demselben als seine Stiftung zugebracht hatte, allem Anschein nach ziemlich frei schalten konnte,[2] so fällt jedes Bedenken fort, in der Koimesiskirche einen Neubau zu erkennen, der von dem Abt eines bestehenden Klosters an Stelle eines älteren in Verfall geratenen Heiligtums aufgeführt wurde.

Bei dem jetzigen, wenig fortgeschrittenen Stande der byzantinischen Epigraphik ist es unmöglich, einen ganz bestimmten chronologischen Schluss dem Schriftcharakter der verschiedenen Inschriften der Altarmosaiken abzugewinnen. So viel ergiebt sich aber unzweifelhaft, dass dieser überall ein von den Inschriften der jüngeren byzantinischen Kunst durchaus abweichendes, älteres Gepräge zeigt. Auf die unterscheidenden Merkmale der letzteren werden wir unser Augenmerk bei der Untersuchung der Narthexmosaiken zu richten haben. Hier genügt es festzustellen, dass sämtliche Inschriften der Altarmosaiken in dieser Beziehung übereinstimmen und unter sich ein einheitliches Ganzes bilden und dass gewisse unbedeutende Abweichungen, z. B. in der Naukratiosinschrift, nur auf einer Vereinfachung einzelner Buchstabenformen beruhen, welche der kleinere Massstab erforderlich machte. Die Buchstaben haben im allgemeinen ziemlich schlanke Verhältnisse und strenge Formen, in denen sich eine Vorliebe für eckige Brechung auch der geschwungenen Linien kund

---

[1] Vgl. Hefele, a. a. O. III, S. 418 u. 421 ff.; Schwarzlose, Der Bilderstreit, S. 61.

[2] Vgl. Nissen, Die Regelung des Klosterwesens im Rhomäerreiche bis zum Ende des IX. Jahrh. Progr. des Johanneums. Hamburg 1897, S. 14, der darin wohl mit Recht die Anfänge des Charustikarierwesens sieht.

giebt.[1] Alles das verleiht ihnen ein ausserordentlich monumentales Aussehen. Je grösser die Buchstaben sind, desto deutlicher tritt dieser Charakter derselben hervor, nämlich in der liturgischen Inschrift des eigentlichen Apsismosaiks und besonders in der grossen Inschrift, welche sich auf der Stirnseite des Gewölbes der Conche an dem schmalen bogenförmigen Absatz, den es unter dem Tonnengewölbe des vorderen Abschnitts des Altarraums bildet, zwischen zwei Ornamentstreifen hinzieht (s. Fig. 3 u. 41).

Es ist das der Platz, welchen in byzantinischen Kirchen der einer Stelle der heiligen Schrift entlehnte Weihespruch regelmässig einzunehmen pflegt. Mit Vorliebe wird dazu ein Psalmvers ausersehen, in dem vom Hause des Herrn die Rede ist.[2] Der in Nicäa gewählte Text begegnet uns auch in der Kirche von Hosios Lukas in Phokis und ist bis heute in gleichen Fällen beliebt.[3] Seine einfache Schönheit hat ihn zweifellos schon in ältester Zeit zu solcher Verwendung in Aufnahme gebracht. Er ist dem Ps. 92 (93), v. 5 entlehnt und lautet (nach dem Text der Septuaginta) Τῷ οἴκῳ σου πρέπει ἁγίασμα Κ(ύρι)ε εἰς



Fig. 41. Die liturgische Inschrift des Apsismosaiks.

μακρότητα ἡμερῶν. In wohlberechneter Verteilung der Buchstaben ist das KE gerade über den Scheitel des Bogens zu stehen gekommen. Die Kreuze, welche am Anfange und öfter auch am Schluss monumentaler Inschriften zu stehen pflegen, sind beiderseits durch das Stiftermonogramm ersetzt (s. S. 187). Der ornamentale Schmuck des Altarraumes schliesst sich auf's engste an diese grosse liturgische Inschrift an. Da er auf unsern Tafeln zum grössten Teil nur undeutlich erkennbar ist, sind in dem beistehenden Facsimile der letzteren (Fig. 41) die einzelnen Motive in schematischer Wiedergabe hinzugefügt. Die Inschrift wird

---

[1] Einen verwandten Schriftcharakter der einzelnen Buchstaben weist vor allem die von Geltzer, Byz. Zeitschr. IV, 1895, S. 24 ff. publizierte Inschrift von Thasos a. d. VIII. Jh. auf.

[2] So finden wir in der Agia Irene und in der Agia Sophia von Saloniki den gleichen Text aus Ps. 64 (65), 5 *πλησθησόμεθα ἐν τοῖς ἀγαθοῖς τοῦ οἴκου σου, ἅγιος ὁ ναός σου, θαυμαστὸς ἐν δικαιοσύνῃ*. Vgl. Bêljajew, Wiz. Wrem. 1894, I, S. 781; Smirnow, Wiz. Wrem. 1898, V, S. 374; Kurth, a. a. O., Taf. XV, 1.

[3] Diehl, L'égl. et les mos. de S. Luc. en Phocide, p. 71. — In Russland trägt manche Kirche neuzeitlichen Ursprungs noch denselben Weihespruch, wie z. B. die des Ingenieur-Palais in St. Petersburg.

von zwei verschiedenen Ornamentstreifen eingefasst, von denen der untere die Conche umsäumt, während der obere sie gegen das anschliessende Tonnengewölbe des Altarraumes abgrenzt und dann auf beiden Seiten umbiegend dessen unteren Ansatz bis zu seinem äusseren Rande begleitet (vgl. Fig. 3). Am Triumphbogen entlang schliesst der Mosaikgrund, so weit er nicht ausgebröckelt ist, ohne Bordüre mit einem einfachen, hellen Streifen ab.[1]

Das Muster der inneren, ornamentalen Umrahmung wird durch die blosse Aneinanderreihung von dreierlei Motiven gebildet. Grosse Rauten (rot gefüllt mit weissem Kontur) wechseln hier mit Kreuzrosetten, die sich aus fünf kleinen Rauten (blaue Füllung) zusammensetzen, und Vierblättern (schwarzer Kontur mit grüner Füllung) auf goldenem Grunde ab. Eine etwas reichere Gliederung zeigt die äussere Bordüre. Sie wird durch treppenförmig aneinander gefügte kleine Quadrate (rot gefüllt mit goldner Fassung) in lauter dreieckige Felder zerlegt, von denen die oberen grün, die unteren blau gefüllt sind. Ein Rankengebilde, welches aus einem Epheublatt mit geradem Stiele und zwei von diesem symmetrisch abzweigenden Voluten besteht, hebt sich abwechselnd in gegenständiger Wiederholung vom Grunde der blauen Dreiecke in Gold, von dem der grünen in Weiss ab.

Beide Ornamentstreifen sind von den Bändern und Umrahmungen, die in den byzantinischen Mosaiken des zweiten Jahrtausends vorzukommen pflegen, grundverschieden. Während dort die durchgebildete Akanthusranke in der späteren abstrakten oder naturalistischen Stilisierung vorherrscht und die daneben gebräuchlichen geometrischen Motive eine eben so einheitliche Zusammensetzung haben,[2] bestehen die Bordüren der Apsismosaiken von Nicäa aus einfacheren, aber ungleichartigen und bunt zusammengewürfelten Motiven. Sie nähern sich darin viel mehr der Ornamentik der Agia Sophia von Konstantinopel und anderer altbyzantinischer Denkmäler. So finden wir z. B. die grossen Rauten im Ornamentrahmen eines unlängst bekannt gewordenen Apsismosaiks der Panagia Kanakaria auf Cypern[3] (VI—VII. Jahrh.) und, durch kleine Ansätze verziert, auch in der Agia Sophia von Saloniki an gleicher Stelle.[4] Dieselben Vierblätter wie in Nicäa begegnen uns

---

[1] Auf der Nordseite ist er nur zur Hälfte mit Farbe restauriert (vgl. Taf. II, 1).

[2] Solche Ranken umsäumen die Mosaikbilder der Nea Moni in Chios, sie waren in Daphni vorhanden und überwiegen in Hosios Lukas neben rein geometrischen Motiven; Millet, a. a. O., p. 72 ss.; Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 55. Vgl. über die Entwicklung dieser Formen Riegl, a. a. O., S. 327.

[3] Smirnow, Wiz. Wrem. 1897, IV, S 73 u. Taf. II.

[4] Texier and Pullan, Byz. archit., pl. XXVI, 1.

in der Apsisbordüre einer noch älteren cyprischen Kirche, der Panagia Angeloktistos bei Larnaka (V. Jahrh.).[1] Ebenso hat auch die Epheuranke in den Denkmälern des VI—IX. Jahrh. eine ziemlich starke Verbreitung, während sie später aus dem Motivenschatz der byzantinischen Mosaiken so gut wie ganz verschwindet. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Blattform noch von der Antike herstammt. Einzelne Epheublätter finden sich schon in verschiedenen Mosaikmustern der Agia Sophia von Konstantinopel.[2] Eine allerdings bisher verkannte Epheuranke schmückt das Tonnengewölbe des Altarraums der Agia Sophia von Saloniki, und zwar in ähnlich magerer und schwungloser Zeichnung, wie sie Blätter und Stiele in Nicäa verraten.[3] Auch in den römischen Mosaiken begegnet sie uns zu Anfang des IX. Jahrh. am Triumphbogen von S. Nereo ed Achilleo, wo die einzelnen Epheublätter in derselben abwechselnd gegenständigen Anordnung nebeneinander stehen wie in Nicäa, wenngleich sie an einem fortlaufenden Zweige haften.[4] Am nächsten kommt aber dem in Nicäa vertretenen Motiv eines an aufgerichtetem geraden Stengel, von dem zwei Rankenvoluten abzweigen, ansitzenden Einzelblattes die Eckfüllung einer altbyzantinischen Brüstungsplatte.[5] Wir haben bereits gesehen, dass das Epheublatt auch in der ornamentalen Architektur der Koimesiskirche mehrfach Verwendung gefunden hat (s. S. 168, 172 u. 176). Es herrscht also eine gewisse Uebereinstimmung zwischen dieser und der Ornamentik der gleichzeitigen Mosaiken des Altarraums. Dass sie sich auf das eine Motiv beschränkt, liegt an dem Ueberwiegen des geometrischen Elements in der letzteren. Der Formenschatz der dekorativen Steinplastik enthält ja in jeder Epoche nur einen Bruchteil desjenigen der monumentalen Malerei, die namentlich in späterer Zeit darin mehr mit den Miniaturen und Emails Hand in Hand geht. Ein entsprechendes Verhältnis wie bei den oben betrachteten architektonischen Ziergliedern

---

1 Smirnow, a. a. O., Taf. I, S. 35.

2 Salzenberg, a. a. O., Taf. XXIII u. XXV.

3 In der Wiedergabe von Texier u. Pullan sind allerdings statt der Epheu-Kleeblätter gezeichnet, in Wirklichkeit haben sie aber einen ganz anderen Charakter. Was die Datierung anlangt, so gehört das Ornament des Tonnengewölbes zweifellos mit den jetzt von Smirnow überzeugend auf Irene, Konstantin VI. und den Bischof Theophilos bezogenen Monogrammen zusammen; vgl. Rep. f. K. W. 1900, S. 337 ff.

4 Garucci, Storia IV, t. 284.

5 Pulgher, a. a. O., Taf. II, 4. Sehr ähnlich und beweisend für das Fortleben des Motivs ist ferner das Ornament des Goldreifs der lombardischen Krone, auf dem wir ebenfalls einzelne Epheublätter erblicken, von deren Stiel nur etwas kräftiger gebildete Voluten abzweigen; vgl. Kondakow, Byz. Emails der Samml. Svenigorodski, S. 237 (d. Ausg.).

lässt sich aber auch bei den ornamentalen Motiven unseres Mosaiks zu den Formen der gleichen Denkmälergattung anderer Perioden beobachten. Während sie von der reichen Bildung der altbyzantinischen Blütezeit mehr durch ihre nüchterne Behandlung als in den Grundelementen abweichen, decken sie sich kaum in einem Motive mit der Ornamentik der jüngeren byzantinischen Monumentalmalerei. Das gebrochene Zickzack, das auch dieser geläufig ist, weicht doch, wie wir noch zu beobachten Gelegenheit haben werden, in seiner reicheren Zusammensetzung von späteren Beispielen wesentlich ab. Das Fortleben altbyzantinischer Formen kennzeichnet das Mosaikornament des Altarraums in gleichem Masse, wie es den hervorstechendsten Zug der ornamentalen Zierglieder des Baues bildet.

2. Die Engelchöre und der göttliche Thron.

Der figürliche Mosaikschmuck des Altarraumes verteilt sich seiner architektonischen Gliederung entsprechend auf die eigentliche Apsisconche und das mit ihr verbundene Tonnengewölbe. Jede dieser beiden grossen Gewölbflächen enthält eine in sich vollständige Komposition, obwohl es nicht an durchgehenden Beziehungen zwischen ihnen fehlt, die sie zu einem grösseren Ganzen zusammenschliessen.

Im vorderen Teile des Altarraumes nimmt ein im Scheitelpunkt des Gewölbes aus dem Goldgrund ausgespartes Medaillon von ovaler Form die Mitte ein (Taf. I, 1). Wir erblicken darin eine symbolische Darstellung, die in der byzantinischen Kunst bis in die späteste Zeit hinein unter dem Namen Etimasia, d. h. der «Bereitung» (des göttlichen Thrones), fortlebt. Doch fehlt in Nicäa ganz ausnahmsweise die übliche Beischrift, und auch sonst weicht unser Mosaik in bemerkenswerter Weise von allen anderen bekannten Beispielen der Komposition ab.

Der Thronsessel, welcher weder Arm- noch Rücklehne hat, steht über einem breiten goldgedeckten Schemel, dessen Seitenwände aus Ebenholz bestehen und mit Smaragden (grünen Quadraten), Rubinen oder andern roten Edelsteinen (von ovaler Gestalt) in goldener Fassung und je sechs in doppelter Reihe zwischen ihnen eingesetzten Perlen verziert sind (vgl. Fig. 3). Einen ähnlichen Schmuck von je zwei Perlenschnüren und drei Smaragden, die auf eingelegten (grauen) Silberplatten befestigt sind, tragen die Füsse des Thrones. Auf dem Sitz, der mit einem herabfallenden lichtgrünen Stoff bedeckt ist, liegt ein Purpurkissen mit goldgesäumten Spitzen, auf diesem ein Buch, dessen goldner Einband in der Mitte mit einem runden von vier

Smaragden umgebenen blauen Edelstein (Hyazinth?) und einem umlaufenden Besatz von Perlen (oder gleichen Steinen?) geschmückt ist. Darunter aber kommt ein halbentfalteter dunkelblauer Stoff hervor, und auf diesem liegt allem Anschein nach ein rotes Juwel mit drei goldenen Bommeln. Man kann es auf den ersten Blick nur mit Diehl für eine Agraffe ansehen, mit der das Tuch zusammengeheftet ist.[1] Auf dem Throne ist ausserdem ein grosses goldenes Kreuz (z. T. rot konturiert) mit ausgeschweiften Enden errichtet, und in dessen Mitte schwebt mit ausgebreiteten Flügeln und nach rechts gewandtem Kopfe, den ein Kreuznimbus (mit rotem Kontur) umgiebt, eine Taube. Von seinen vier Armen und den dazwischenliegenden Winkeln aus entsendet dieses Kreuz acht Lichtstrahlen, welche immer breiter werdend den aus drei Zonen zusammengesetzten Himmelsgrund durchdringen. In einfacher und doch sehr gelungener Weise wird dabei der Eindruck von Schimmer und Spiel des Lichts hervorgebracht. Die Strahlen, welche von innen nach aussen hin einen Uebergang von Weiss zu Hellgrau und Grün zeigen, erscheinen in jeder Zone um einen Grad heller als der Grund, der in einem grünlichen Ton von dreifacher Abstufung ausgeführt ist, stimmen aber in der Tiefe des Tones mit dem vorhergehenden Abschnitt desselben überein.

Bis dicht an die Etimasia heran sind beide Hälften des Tonnengewölbes durch die völlig gleichen Darstellungen zweier streng symmetrisch gruppierten Engelpaare eingenommen (s. Taf. II, 1 u. 2). Hier genügt es, eine Gestalt zu beschreiben, da die übrigen sich von ihr entweder gar nicht oder nur durch den Gegensinn in der Anordnung der Glieder unterscheiden. Am meisten empfiehlt sich dazu als besterhaltene Figur der rechts stehende Engel der Südseite, an dem nur die Schwungfedern des linken Flügels z. T. mit Farbe ergänzt sind.[2] Alle andern weisen mehr oder weniger erhebliche Beschädigungen auf, die überhaupt am Tonnengewölbe viel beträchtlicher sind als an der Apsis. Dieselben sind an den Engeln grösstenteils in roher Bemalung restauriert, besonders auf der Nordseite, wo der

[1] Diehl, a. a. O., p. 78. An Ort und Stelle hielt ich es für ein Siegel, habe aber nichts Näheres über seine Befestigung am Buche vermerkt, obwohl jedes Detail peinlichst beachtet wurde. Da die den Lichtdruck an Deutlichkeit übertreffende Photographie ebenso wenig etwas davon erkennen lässt, steht der Befund der weiter unten begründeten Deutung nicht im Wege.

[2] Nachgemalt sind ferner: bei den l. stehenden Engeln auf beiden Seiten der grösste Teil des aufgenommenen und herabhängenden Loronendes (bei APXE in ganz missverstandener an das Tablionum erinnernder Form), die Kugeln (bei KVPIOTHTEC ganz, bei APXE z. gr. T.) und ein grösseres oder kleineres Stück der Schwungfedern des r. Flügels.

halbe Bodenstreifen, auf dem das Engelpaar steht, und die Füsse beider Gestalten auf den ersten Blick die spätere Ergänzung erkennen lassen (bei dem r. befindlichen mit falscher Fussstellung).

Der Boden setzt sich, soweit er aus Mosaik besteht, aus drei grünen Tönen von lebhafter Farbenwirkung zusammen, deren Tiefe nach unten zu abnimmt. In dem lichtesten Streifen dicht unter den Füssen der Engel ist mit schwarzen Buchstaben eine Inschrift eingelegt. Die Engel stehen in fester und vornehmer Haltung mit etwas vorgeschobenem Spielbein und ruhig ausgebreiteten Flügeln da wie Trabanten zu den Seiten eines königlichen Thrones. Die oben bezeichnete Gestalt hält mit der Rechten (die benachbarte mit der L.) in Kopfhöhe (die Figuren der Nordseite in Schulterhöhe) den Schaft einer schwarzen Standarte mit weisser Schrift umfasst, während die vorgestreckte andere Hand eine grosse Kugel trägt. Die Symmetrie in der Anordnung der Figuren erstreckt sich sogar auf die Tracht, ungeachtet dessen, dass bei den l. stehenden Engeln dadurch eine Umkehrung der im wirklichen Leben üblichen Art, das Gewand anzulegen, stattfindet. Denn der Loros,[1] der den wichtigsten Bestandteil des Kostüms, das ihnen allen gemeinsam ist, ausmacht, wurde in Wirklichkeit ausschliesslich so getragen, wie es die beiden rechts befindlichen Figuren zeigen. Ueber der im Mosaik schwarzblau wiedergegebenen Purpurdalmatika, aus deren weitem Aermel am erhobenen Arme der engere Aermel eines grünen tunikaartigen Untergewandes hervorkommt, hängt das eine streifenförmige Ende des Loros von der rechten (bei der Umkehrung von der l.) Schulter fast in der ganzen Länge der Gestalt herab. Dann ist derselbe zunächst von hinten unter der rechten Achsel durchgeführt und schräg über die Brust zur linken Schulter hinaufgezogen, hierauf wieder um den Rücken geschlungen und von der rechten Seite quer vor dem Leibe mit seinem anderen Ende über den linken Arm aufgenommen, von dem er nach aussen herabfällt. In solcher Weise wurde schon um die Wende des V. Jahrhunderts von den Konsuln in Byzanz die toga picta (trabea) getragen,[2] aus der bekanntlich der Loros hervorgegangen ist, der dann

[1] «Loros», nicht «Loron» ist die vorzugsweise bei den Byzantinern gebräuchliche Form, entsprechend der Grundbedeutung des Wortes; vgl. Du Cange, Gloss. med. et inf. graec., s. v. Es liegt gar kein sprachlicher Grund vor, die von der russischen Archäologie bevorzugte lateinische Endung auch im deutschen Ausdruck aufzunehmen.

[2] Das hat schon Bêljajew, Byzantina II, S. 212, A. 2 auf Grund der Diptychen festgestellt und der Annahme W. Meyer's, zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibl. in München, 1879, S. 24 ff., dass die trabea der Konsuln bereits aus zwei

im Laufe der Zeit in den ausschliesslichen Gebrauch der Kaiser als wichtigster Bestandteil ihres feierlichsten Ornates überging.[1] Das Schema der Tracht blieb auch noch bis in die späteste Zeit hinein dasselbe, zur Verringerung der Last und der grösseren Bequemlichkeit wegen wurde aber das ganze Gewandstück, das aus schwerem Goldbrokat bestand, in mehrere Teile zerlegt, von denen die am Körper anliegenden auf die Dalmatika fest aufgenäht wurden, das freie Ende

gesonderten Teilen, einem aufgenähten Streifen und einem Umwurf, bestand, widersprochen. Der Zusammenhang der trabea mit der Toga contabulata und die im Laufe des IV. und V. Jahrhunderts in der Art des Umlegens derselben sich vollziehende Wandlung ist neuerdings von Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario, Arte 1898, p. 90 ss. an einem umfassenderen Denkmälermaterial erörtert worden. Doch enthält das Ergebnis dieser Auseinandersetzung, wie es p. 96 u. 98 ss. ausgesprochen und durch die Kostümfigur A.[1] zu p. 120 veranschaulicht wird, ein paar Fehlschlüsse. Dass die Trabea auch nachdem man im V. Jh. dazu gekommen war, das zusammengefaltete Ende (Toga contabulata) über die r. statt wie früher über die l. Schulter zu nehmen, noch immer zweimal von der r. Seite zur l. Schulter um die Brust (und Rücken) geschlungen wurde, ist ein offenbarer Irrtum Wilperts, der sich durch kein einziges Denkmal rechtfertigen lässt. Man ist aber allerdings erst auf einem Umwege zur byzantinischen Tracht gelangt, indem man zunächst die Aenderung vornahm, dass das zusammengefaltete (oder bereits schmal zugeschnittene?) zur l. Schulter aufsteigende Stück anstatt wie früher von hinten gleich unter die r. Achsel erst ü b e r die r. Schulter u. vor der Brust u n t e r d i e l i n k e, von da über den Rücken u n t e r d i e r e c h t e Achsel genommen wurde, um wie der Loros weiter zu verlaufen. Nur so sind die bei Wilpert, a. a. O., p. 98 u. 102 abgeb. Diptychen des Boëthius, Basilius und eines Anonymus zu verstehen (der betreffende Teil kann nicht bloss ein von der r. Schulter herabgezogener Zipfel sein). Wahrscheinlich ist diese umständliche Mode aber nicht von langer Dauer gewesen. Der durch seinen Edelsteinschmuck immer schwerer werdende Stoff machte eine Verkürzung erforderlich, und so kam man auf die o. beschriebene byzantinische Art des Umlegens, die in einfacherer Weise die gleiche Kreuzung des Streifens auf der Brust ermöglichte.

[1] Den entscheidenden Schritt dazu that Justin II., indem er das von Justinian I. aufgehobene Konsulat selbst annahm, was dann alle nachfolgenden Kaiser in ihrem ersten Regierungsjahr zu thun pflegten; vgl. Pauly-Wissowa, Realencykl. d. kl. Alt. IV, 1. Art. Consulatus, Sp. 1137. Corippus, de laudib. Just. Min., l. IX, p. 233 erwähnt in der Beschreibung seines processus consularis ausdrücklich die Trabea, welche ausser dem Kaiser damals noch einzelne Rangklassen des Senats trugen; Meyer, a. a. O., S. 26. In späterer Zeit legten die Patricii nur noch am Ostersonntage den Loros an; Bĕljajew, a. a. O., S. 212. Auffallend ist es, dass auf den Münzen Justins II. der Loros (bezw. die Trabea) nicht vorkommt. Doch taucht er schon auf denen seiner Nachfolger Tiberius II., Maurikios u. s. w., — vereinzelt vorher, wie es scheint, auch schon bei Theodosios II. auf; vgl. Sabatier, Descr. des monnaies byz. I, pl. V, 2 u. 3; pl. XXII, 15; pl. XXIII, 1, 2, 13; pl. XXIV, 19; pl. XXV, 10; pl. XXVII, 1 u. 4 und besonders die Münze des Heraklios, a. a. O., pl. XXVIII, 1, welche diesen und seinen gleichnamigen Sohn in Halbfigur laut inschriftlicher Bezeichnung als Konsuln darstellt. Dass ihn die Kaiser gleichsam in dieser Funktion trugen, beweist auch der Umstand, dass sie hier immer zugleich auch die anderen Attribute des Amtes, die Mappa und das adlergekrönte Szepter, führen. Statt des letzteren findet sich zum ersten Mal bei Phokas, a. a. O., pl. XXVII, 4 die Kugel mit dem Kreuz (dieses für sich schon V, 2 u. 3.)

hingegen wohl nur an dieselbe angeknöpft zu werden pflegte. Auch lässt sich an den späteren Denkmälern deutlich erkennen, wie der Loros allmählich zu einem immer schmäleren Streifen zusammenschrumpfte, wenngleich wohl bis zuletzt noch das frei übergeworfene Stück die aufgenähten Teile an Breite übertraf.[1]

---

[1] Die von Bêljajew schon für die mittelbyzantinische Zeit angenommene Zerlegung in zwei Teile lässt sich an den Denkmälern nicht mit völliger Sicherheit nachweisen, wenn auch namentlich die u. a. Elfenbeine deutlich auf sie hinzuweisen scheinen. Völlig gesichert erscheint hingegen die Befestigung der anliegenden Teile des Loros durch Aufnähen auf die Dalmatika. Am besten kann man die Veränderung desselben auf den Münzen chronologisch verfolgen, auf denen freilich die Wiedergabe an Klarheit manchmal zu wünschen übrig lässt. Bis zum Ausgang des I. Jahrtausends finden wir auf ihnen namentlich bei vollgestaltiger Darstellung noch den frei umgelegten Gewandstreifen; vgl. Sabatier II, a. a. O., pl. XXXVII, 4 u. 5; pl. XXXIX, 7, 8 u. 18; LXIII, 14; XLVI, 1 (bei der einen Gestalt mit gelegentlicher Umkehrung der Touren lediglich der Symmetrie wegen). Dem entspricht das Aussehen des Loros auf zwei Elfenbeinen, welche ich mit Schlumberger, Epopée byz. I, p. 45 und Mon. Piot. VI, 1898, p. 91, pl. XVIII ins X. Jahrh. setzen möchte; vgl. Graeven, Altchristl. u. mittelalt. Elfenbeinwerke, Serie II, Taf. 57 u. 73 (mit abweichender Datierung). Nur hat er auf ihnen schon bedeutend an Breite verloren. (Daneben kommt auf den Münzen derselben Zeit ein Ornat vor, das die ganze Dalmatika kreuzweise mit mehreren gleichartigen Streifen übernäht zeigt, vielleicht die von Reiske, Com. ad. Const. Porph., p. 659 B. erw. πολύλωρα; vgl. a. a. O., pl. XXXVII, 3 (?); XXXIX, 10; LXI, 2, 7, 8, 18, 19 ?; XLII, 1, 2, 5, 14, 17, 18; XLIII, 2 u. 7; XLIV, 8.) — Vom XI. Jahrh. an herrscht dann, auf den Münzen Konstantins IX. beginnend, entschieden eine Form des Loros vor, bei der die Kreuzung durch einen unter dem Kragen der Dalmatika vorn herabgehenden einfachen Streifen ersetzt ist; vgl. a. a. O., pl. XLVIII, 19 u. 20; XLIX, 3, 5 u. 7; L, 4; LI, 4, u. 13—15; LIII, 2; LVI, 6, 10 u. 11. Ganz so begegnet er uns um dieselbe Zeit in den Mosaiken von Hosios Lukas an den Gestalten der Erzengel; (vgl. Schultz and Barnsley, a. a. O., p. 61, pl. 49) und von der älteren Form (vgl. S. 208[1]) durch einreihigen Perlenbesatz unterschieden. Ein weiteres, etwas abweichendes Gegenbeispiel bietet dafür das schon von Bêljajew, a. a. O., S. 212, A. 1 herangezogene Elfenbein Romanos IV. († 1071) im Louvre, auf dem sich anstatt des Kragens der besagte Streifen selbst um den Halsausschnitt der Dalmatika legt. Dagegen erkennt B. (durch die schlechte Abb. bei Du Cange, Fam. Byz., p. 118 irregeführt) mit Unrecht eine gleichartige Zerlegung des Loros auf der u. a. Miniatur des Pariser Gregorcodex; vgl. jetzt Omont, Facsimilès des miniatures des plus anc. mscr. gr. de la Bibl. nat. Paris. 1902, pl. XVI. Auch begegnet uns auf einer der Titelminiaturen der für Nikephoros Botaniates († 1081) geschr. Hdschr. des Joh. Chrysostomus in Paris (Coisl. 79) wieder der zusammenhängende (über dem Goldkragen der Dalmatika gekreuzte) Loros mit doppelter Perlenreihe; vgl. Bêljajew, a. a. O., S. 300 u. Taf. IX; Omont, a. a. O., pl. XLII. Ein Elfenbein des XI—XII. Jahrh. in Bologna zeigt hingegen den Erzengel Michael mit einem Loros bekleidet, der deutlich aus einem auf der Brust gegabelten schürzenartigen Umhang und dem hinten befestigten frei aufgenommenen Teil besteht; Graeven, a. a. O. II, T. 3. Doch scheint die Kunst bei den Engeln auch später noch am althergebrachten Schema des Umlegens mitunter festzuhalten und der zeitgenössischen Mode nur in der Anwendung der schmäleren Form zu folgen; s. die u. a. Beispiele. Die gleiche Zusammensetzung wie auf dem Bologneser Elfenbein zeigt der Loros der die Etimasia umstehenden Engel auf einem Specksteinrelief des

Wenn man diese Entwicklung im Auge behält, so macht die Wiedergabe des Loros bei den Engeln in Nicäa einen entschieden altertümlichen Eindruck. Dem klaren Augenschein nach haben wir es hier noch mit einem zusammenhängenden und frei umgeschlungenen Gewandstreifen zu thun und nicht mit einer schematisch aufgenähten Borte, wie das die mehrfach wechselnde und besonders an den gekreuzten Teilen verschiedene Breite deutlich macht. Darüber lässt der zweireihige Perlenbesatz, durch den das Ganze in lauter quadratische Felder geteilt wird, deren Mitte grüne und rote Edelsteine zieren, keinen Zweifel. Während das vor dem Leibe herabhängende Ende des Loros die Breite zweier Quadrate besitzt, zeigt das über die rechte Schulter gezogene, scheinbar zusammengefaltete Stück nur eine einzige Reihe derselben, in seinem mittleren Teile dagegen, der unter der rechten Achsel hervor über die linke Schulter gezogen ist, wird der Loros am breitesten, sodass er mit seinen drei Quadratreihen noch den ganzen linken Oberarm bedeckt, um zuletzt wieder in dem vor dem Leibe aufgenommenen und frei herabhängenden Ende nur die Breite zweier Quadrate zu bewahren.[1] Die birnenförmigen Bommeln, mit denen sein Saum, das Mittelstück vielleicht ausgenommen, behängt ist, gehören zu seinem ständigen Schmuck. Ebenso erscheint auch das quadratische Muster[2] als althergebracht und weicht erst in den späteren Denkmälern einer mannigfachen Behandlung (besonders des freien Endstücks). In den hervorgehobenen Besonderheiten be-

---

XI—XII. Jh. (Phot. a. d. Pariser Kunsthandel 1902). Diese jüngeren Denkmäler bestätigen erst die von Wilpert, Byz. Zeitschr. 1899, S. 491 schon für das VIII—IX. Jh. vorausgesetzte Form.

[1] Der Vergleich mit den anderen drei Gestalten macht das trotz ihrer im allgemeinen stärkeren Zerstörung unzweifelhaft.

[2] Wir sehen es auf den Münzen sowie auf einzelnen der o. a. Denkmäler, und zwar meist als doppelte Quadratreihe oder doch nur auf dem vorn herabhängenden Teile des Loros als einfache, so z. B. auf dem Elfenbein aus Bologna (durchgehend einstreifig einzig und allein auf dem Elfenbein des Museo Kircheriano, wohl nur wegen der Kleinheit). Ein in Konstantinopel (Psammatia) erworbenes Relief des Berliner Museums, den Erzengel Michael darstellend (XII—XIII. Jahrh.), lässt den doppelten Streifen schon unter der r. Achsel beginnen. Das o. e. Elfenbein des Romanos und das Mosaik von Hosios Lukas, sowie die Miniatur des Nikephoros zeigen auf dem Endstück 3—5 Reihen von Quadraten mit Edelsteinfüllung. Ein anderes Muster findet sich auf dem kaiserlichen Ornat selbst erst ganz spät; vgl. die von Du Cange, Familiae Byz., p. 191 mitgeteilte Darstellung des Paläologen Michael VIII., wiederholt bei Bêljajew, a. a. O., Taf. III, S. 285. Der Loros der Engel hingegen weist schon in der Monumentalmalerei des XI. und XII. Jahrh. bisweilen eine andere Verzierungsweise auf, so z. B. in Kiew und in Monreale; vgl. Ainalow und Redin, a. a. O., S. 22 und Gravina, Il Duomo di Monreale, t. 14 B., wo jedoch nur das Endstück statt des Gittermusters eine Rankenarabeske trägt (t. 14 D. durchgehends das erstere auf sehr schmalem Loros).

wahrt der Loros der Engel in Nicäa eine noch altertümlichere Gestalt, als sie selbst eines der frühesten Denkmäler der macedonischen Epoche aufweist, das sonst in dieser Hinsicht wohl unserem Mosaik am nächsten steht. Es ist das eine der Titelminiaturen des Pariser Gregorcod. 510, die uns die Kaiserin Eudokia mit ihren Söhnen Leo und Alexander im gleichen Ornat zeigt.[1] Ganz deutlich ist der Loros auch hier noch als einheitliche Schärpe von hart brechendem Brokat zu erkennen, die genau denselben zweistreifigen Perlenbesatz und das Gittermuster trägt, aber dieses besteht durchgehends nur noch aus zwei Streifen. Eine solche Darstellung kaiserlicher Persönlichkeiten giebt sicher das betreffende Gewandstück so wieder, wie es eben am Ende des IX. Jahrhunderts von ihnen getragen wurde. Das Kostüm unserer Engel gehört demnach einer noch früheren Zeit an.

Der altmodischen Gestalt des Loros entspricht das einfache, fast schmucklose Aussehen der Purpurdalmatika, die noch nicht die nachmals ständigen runden goldenen Zierblätter auf den Aermeln und, wenn überhaupt, jedenfalls nur einen schmalen Goldbesatz an Stelle der breiten Goldborten aufweist, wie sie in Darstellungen des X—XII. Jahrhunderts ihren unteren Saum in reicher Auszackung verzieren.[2] Das grüne Untergewand ist mit engen goldnen Aermelaufschlägen und wohl auch mit einer schmalen Goldborte am Halsausschnitt ausgestattet. Das lockige blonde Haar der Engel ist mit weissen Binden durchflochten, deren Enden vom Nacken auf dem Grunde der goldnen (rot oder grün konturierten) Nimben auseinanderflattern. Rote Schuhe, wieder ein Abzeichen der kaiserlichen Tracht, vervollständigen das Kostüm, zu dessen prunkvollem Glanze die bunten Farben der Flügel sehr wirksam beitragen, deren Oberfedern in Violett, Grau,

---

[1] Omont, a. a. O., pl. XVI, p. 12. Namentlich der Loros der Eudokia lässt deutlich das unter dem Arme wieder hervorkommende, frei über den Rücken geschlungene Ende als den Teil eines zusammenhängenden Ganzen erkennen. Dadurch wird die Behauptung Wilperts, a. a. O., S. 491 widerlegt.

[2] Diesen Zug habe ich in meinen Notizen nicht vermerkt. Es wäre möglich, dass wir darin vielmehr die unten hervorkommenden Tuniken, deren abweichende Färbung mir in Folge der starken Verräucherung entgangen sein könnte, zu erkennen haben. Einen vertikalen dunkleren Streifen bei dem Vertreter der Αρχε könnte man für einen Clavus halten. Doch zeigt die Pariser Miniatur an den Dalmatiken der beiden Prinzen Borten von ganz entsprechender Breite, die mit Edelsteinen besetzt sind. Und solche glaube ich jetzt in der Photographie eher bei dem o. a. Engel (Taf. II, 2 l.) zu erkennen. Wie im Mosaik, so fehlen auch auf der Miniatur die aufgenähten Zierstreifen, welche sonst an beiden Seiten der Dalmatika bis nahe ans Knie hinaufreichen; vgl. die o. a. angeführten Denkmäler, unter denen sie schon die Elfenbeine des X. Jahrh. und das Mosaik von Hosios Lukas aufweisen.

Schwarz und Weiss, die Schwingen selbst hingegen in Grün mit dunkelblauen Schattentönen gefärbt sind.[1]

In dem beschriebenen kaiserlichen Ornat pflegen von der byzantinischen Kunst regelmässig die Erzengel dargestellt zu werden. Wann es auf sie übertragen wurde, lässt sich nicht genau bestimmen. Im V—VI. Jahrhundert tragen Michael und Gabriel noch die weissen Gewänder,[2] welche für die gewöhnlichen Himmelsboten auch in späterer Zeit im Gebrauche bleiben, aber schon im VII. Jahrh. finden wir von ihnen am Triumphbogen von S. Apollinare in Classe Darstellungen in patrizischer Kleidung, wie sie auch die Kaiser noch in späterer Zeit unter gewöhnlichen Umständen anlegten.[3] Von da bis zur Aufnahme des feierlicheren Prunkgewandes ist nur ein Schritt,[4] um so mehr als es kaum viel später diese hohe Bedeutung gewonnen haben dürfte, was allerdings dabei vorausgesetzt werden muss. Denn offenbar hat die Kunst auf diese Weise nur den Gedanken der Herrschaft, welche den Erzengeln verliehen ist, zur Anschauung bringen wollen. Daher finden wir schon früher das Herrschersymbol der Weltkugel mit dem Kreuz oder dem Monogramm Christi in ihren Händen.[5]

---

[1] Es beruht auf einem Irrtum, wenn Diehl, a. a. O., p. 80 die ersteren als golden, die letzteren als weiss bezeichnet.

[2] So z. B. in der Panagia Angeloktistos auf Cypern und in der Apsis von S. Michele in Affricisco in Ravenna; vgl. Smirnow, Wiz. Wrem. 1897, Taf. I, S. 34 u. 47 und Redin, Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen, S. 198.

[3] Vgl. z. B. eine andere Titelminiatur aus der o. a. Pariser Hdschr. des Joh. Chrysostomus bei Bêljajew, a. a. O., Taf. VI, S. 294; Omont, a. a. O., pl. LXIII.

[4] Vgl. Redin, a. a. O., S. 184, der für die ersten Anfänge der Veränderung ihrer Tracht auf die Cottonbibel verweist, wo die Gewänder der Erzengel bereits blau und purpurn gefärbt und ihnen schon die roten Schuhe verliehen sind, sowie auf den Engel der Agia Sophia bei Salzenberg, a. a. O., Taf XXI, dessen Chiton und Chlamys noch das Weiss bewahren, beim ersteren jedoch mit Hinzufügung einer Goldborte, beim letzteren eines goldenen Tablionum. Wenn darauf Verlass ist, so dürfte es in der That kaum möglich sein, diese Figur einer späteren Zeit als dem VI. Jh. zuzuweisen. Der Cottonbibel entspricht in der Farbengebung der Cherub der Wiener Genesis bei der Austreibung aus dem Paradies; vgl. Wickhoff u. Hartel, Die Wiener Genesis, S. 45, Taf. II.

[5] Zum Aufkommen des Insigniums der Weltkugel mit dem Kreuze vgl. Strzygowsky, Byz. Denkm. I, S. 62. Diese ist als das christliche Siegeszeichen an Stelle der Viktoria getreten, aber erst seit Arkadius; vgl. Sabatier, a. a. O. I, pl. IV, 8, 15, 31; V, 1; VI, 5. Die Kugeln der Erzengel zeigen in altbyzantinischer Zeit statt dessen auch den Anfangsbuchstaben des Namens Christi; vgl. zum Mosaik der Panagia Angeloktistos Smirnow, a. a. O., S. 45 ff. Auch das Kreuz pflegt bei ihnen daraufgemalt, nicht oben befestigt zu sein, im II. Jahrtausend mitunter in Gestalt des Golgathakreuzes, so z. B. in der Nea Moni auf Chios und in Kiew; vgl. Ainalow u. Redin, a. a. O., S. 32. Unser Mosaik steht darin, dass jedes Abzeichen fehlt — denn die sternförmigen Gebilde bezeichnen wohl nur die gelblichen Lichtreflexe — ganz für sich da (bei den l. stehenden Engeln sind die Kugeln z. gr. T. nachgemalt). Für ihre grüne Färbung ergiebt sich die Erklärung wohl wieder aus der Pariser

Selten fehlen diese Zeichen, wie es in Nicäa der Fall ist, wo rein zufällig die gelblichen Lichter auf den grün gefärbten Kugeln eine nahezu sternförmige Verteilung zeigen.

Nach ihrer ganzen äusseren Erscheinung würden wir ohne Zweifel auch in den vier Engelsgestalten unseres Mosaiks Erzengel erkennen, — wenn uns nicht zu unserer Ueberraschung die ihnen beigegebenen Inschriften eines anderen belehrten. Durch diese werden sie trotz ihrer völlig gleichen Tracht als die Vertreter von vier verschiedenen Engelchören bezeichnet. Die Namen, die mit ziemlich grossen Buchstaben über ihren Köpfen eingelegt sind, lauten: ΑΡΧΕ (sic!) und ΔΥΝΑΜΕΙΣ, ΚΥΡΙΟΤΗΤΕΣ und ΕΞΟΥΣΙΑΙ, weisen also schon durch die pluralische Form auf eine Vielheit hin. Herrschaften und Gewalten sind in dem Engelpaar der Südseite, Fürstentümer und Mächte in dem nördlichen dargestellt. Die Thatsache der mangelnden Unterscheidung der verschiedenen Ordnungen bietet nichts Neues für die byzantinische Kunst, es ist aber von Interesse, sie vielleicht durch das älteste Beispiel ihrer Nebeneinanderstellung in der monumentalen Malerei belegt zu sehen.

Eine zweite Inschrift lesen wir unter den Füssen der Engel in dem lichtesten Teil des grünen Bodenstreifens, und zwar auf beiden Seiten den gleichen Text,[1] von dem auf dem nördlichen Ansatz des Gewölbes das ganze erste Wort sowie das zweite bis auf die Schlusssilbe fehlen, auf der Südseite hingegen nur ein Teil des Endbuchstabens vom letzten Wort. In der hl. Schrift, in der er mehrmals in etwas verschiedener Fassung vorkommt, deckt er sich an der Urstelle[2] mit dem zweiten Teil des vollständigen Verses: [Εὐφράνθητε οὐρανοὶ ἅμα αὐτῷ] καὶ προσκυνησάτωσαν αὐτῷ πάντες ἄγγελοι. So schreibt ihn das Malerbuch bei den Prophetendarstellungen für das Spruchband des Moses vor.[3]

Diese Beischrift bietet den nächstliegenden Ausgangspunkt für das Verständnis der Komposition, obwohl sie selbst in ihrer Beziehung zu ihr noch einer näheren Erklärung bedarf. Wem gilt der Lobgesang aus dem Munde der Engel? Man könnte versucht sein, das «dreimal Heilig!», das seinen Inhalt bildet, wie die Aufschrift auf den Fähnchen, die sie halten, kund giebt, auf das göttliche Kind in den Armen der

---

Miniatur, in der durch Grün und Blau auf den Kugeln Wasser und Land unterschieden zu sein scheinen; vgl. Omont, a. a. O., p. 12.

1 Diehl's Annahme, dass auf der Nordseite des Gewölbes der Anfang des vollständigen o. a. Textes zu lesen sei, ist irrig.

2 Deuteronomion 32, 43 (Septuaginta); Ps. 97, 7; Hebr. I, 6.

3 Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων. ἐν Ἀθήναις, 1885, S. 94, § 135.

Gottesmutter oder vielleicht auf Beide zu beziehen. Und thatsächlich ist das nicht einmal so ganz falsch. Allein der Umstand, dass wir auch in anderen Fällen und an gleicher Stelle in byzantinischen Kirchen mehrere Engelklassen mit der Etimasia vereinigt finden, wobei meist das «Heilig, heilig, heilig!» in derselben Weise oder sogar in vollem Wortlaut hinzugefügt ist, weist doch deutlich auf einen engeren Zusammenhang hin, der zwischen den einzelnen Elementen der Komposition des Tonnengewölbes bestehen muss. Daher kann nur die richtige Deutung der Etimasia, welche ihren Mittelpunkt bildet, ihren Sinn verstehen helfen. Wir müssen uns entschliessen, die ganze Frage nach der Entstehung und Grundbedeutung dieses eigenartigen Symbols aufzurollen, da seine ikonographische Entwicklung noch nicht hinreichend aufgeklärt ist, obwohl es in einzelnen Fällen seines Vorkommens schon eine überzeugende Erklärung gefunden hat, die sich mehr oder weniger mit unserer Auffassung deckt.

Der kreuzüberhöhte Thron mit dem Evangelienbuche, auf dem in der Regel die Taube ruht und dem meist die Leidenswerkzeuge Christi hinzugefügt sind, nimmt bis heute in der malerischen Ausstattung jeder orthodoxen Kirche seinen festen Platz an derselben Stelle ein, wo wir ihn in Nicäa erblicken, d. h. am Gewölbe des Altarraumes. Ausserdem aber kommt er mindestens seit dem XI. Jahrhundert fast in allen Weltgerichtsbildern als regelmässiger Bestandteil vor. Endlich finden wir ihn oft in Verbindung mit verschiedenen anderen Elementen sowohl in der byzantinischen Monumental- und Miniaturmalerei, wie auch auf zahlreichen Denkmälern der Kleinkunst wieder. Die inschriftliche Bezeichnung und der Sinn der ausgebildeten Komposition haben bisher im allgemeinen eine ziemlich übereinstimmende Erklärung gefunden. In der That ist die Benennung Etimasia (ἑτοιμασία) wohl ohne Zweifel darauf zurückzuführen, dass gewisse Psalmstellen, in denen vom Throne des Herrn und seiner Bereitung die Rede ist, auf die Vorstellung von der Wiederkunft Christi zum Gericht bezogen wurden, — ob aber schon vor der Entstehung des Kunstsymbols, bleibt wenigstens fraglich. In dem letzteren haben besonders abendländische Erklärer,[1] wo es auch immer in mehr oder

[1] P. Durand, Etude sur l'Étimacia, Paris u. Chartres, 1867, der zuerst das Material zusammengestellt hat; de Rossi, Bull. di arch. crist. 1879, p. 126 ss.; Kraus, Realencyklopädie I, S. 432 und Gesch. d. christl. K. I, S. 203, wo auf den ersten Art. verwiesen wird. Beim leeren oder nur mit dem Monogramm, Kreuz oder Buch verbundenen Thron hält nur Kraus an der Beziehung auf den Richter fest, während Durand u. de Rossi für ihn nach anderen Erklärungen suchten; s. u.

weniger entwickelter Form für sich oder im Zusammenhange der Kirchenmalerei vorkommt, eine abgekürzte Darstellung des Jüngsten Gerichts, oder die während desselben vollzogene Erhöhung des Kreuzes Christi erkennen wollen. Dagegen haben bereits einzelne russische Forscher dank ihrer innigeren Vertrautheit mit dem Geiste der orthodoxen Kirchenmalerei richtig empfunden, dass dies eine zu enge Deutung für ein an so hervorragender Stelle traditionelles Symbol sei, und so wurde von Kondakow noch eine zweite erweiterte Erklärung der Etimasia im Sinne der apokalyptischen Kirche in Vorschlag gebracht, die mehrfach Zustimmung fand.[1] Aber auch sie wird diesem wichtigen Umstande nicht völlig gerecht, der zusammen mit dem allmählichen Wachstum der Komposition für deren ursprünglichen Sinn wie für den Bedeutungswandel des Sinnbildes den Schlüssel liefern muss.

Die Versuche, das Kunstsymbol bis zu seinen Wurzeln zurückzuverfolgen, haben noch viel grössere Meinungsverschiedenheiten gezeitigt. Kein Geringerer als de Rossi glaubte für die frühesten Denkmäler, welche noch in die altchristliche Zeit gehören, eine von dem späteren Sinne der Etimasia völlig verschiedene Bedeutung feststellen zu können. In allen drei Beispielen, um die es sich hier handelt, vermisste er jeden apokalyptischen Bezug, erkannte dagegen in einer von diesen einfachsten Darstellungen, in denen der Thron nur mit dem Monogramm Christi verbunden erscheint, einen deutlichen Hinweis auf das Lehramt des Herrn. Das betreffende Bild, das sich auf einem Goldglase des IV—V. Jahrh. befindet,[2] zeigt einen aus einem Felsen herausgehauenen Lehnsitz, über dem das Konstantinische Monogramm schwebt und neben dem sich ein Quell in die Tiefe ergiesst. De Rossi sieht hier in Uebereinstimmung mit dem in den Pontifikalbriefen Innocenz I. ausgesprochenen Vergleich des Stuhles Petri, von dem die Ströme der reinen Lehre ausgehen, mit dem lebendigen Quell,[3] den mystischen Felsen dargestellt, dem

[1] Kondakow, Hist. de l'art. byz. II, p. 17 u. 20; Pawlowski, Die Malerei der Palat. Kap. (russ.), S. 57 oder l'iconogr. de la chap. Pal., Revue archéol. 1894, XXV, p. 330; Diehl, a. a. O., p. 79 u. a. Im Grunde kommt diese Erklärung der Bedeutung der οἱ ἅγιοι πάντες benannten spätbyzantinischen Komposition, in der Durand, a. a. O., p. 33 die Etimasia als weltgerichtliche Kreuzeserhöhung, d. h. gleichsam als den Schlussakt des Gerichts auffasste, sehr nahe, wenngleich besonders Pawlowski dabei mehr die durch Christus auf Erden eingesetzte Kirche im Auge hat. Millet, a. a. O., p. 84 (und weit richtiger p. 85, n. 7) neigt wieder der Beziehung der Komposition auf den Weltrichter zu, will aber in ihr für sich ein Sinnbild des Altars sehen.

[2] Garucci, Storia III, tav. 192; Vetri XXV, 3, p. 142; vgl. Vopel, die altchristlichen Goldgläser, S. 12 u. 44.

[3] De Rossi, a. a. O. 1872, p. 136.

das Lebenswasser entströmt. Ueber das Verhältnis, in dem dazu die beiden Oranten stehen, deren von der üblichen Inschrift dign(i)-tias ami(corum) begleitete Gestalten den grösseren Teil des Raumes ausfüllen, hat de Rossi sich nicht näher ausgesprochen. Man könnte natürlich auch sie ohne grosse Schwierigkeit in eine symbolische Beziehung zum Lebenswasser der Lehre bringen. Sehen wir jedoch lieber zu, ob sich nicht eine konkretere Erklärung des Bildes geben lässt. Da hinter dem Felsen noch ein Baum mit Früchten seine Zweige ausbreitet, so ist wohl ein ganz bestimmter Schauplatz gemeint. Wir erkennen denselben leicht wieder in der Schilderung des Schlusskapitels der Apokalyse (XXII, 1—4). Da ist vom Thron Gottes und des Lammes die Rede, aus dem ein krystallheller Strom des Lebenswassers hervorbricht. Inmitten des Platzes, wo er sich statt eines Tempels in dem auf einem Berge gedachten neuen Jerusalem erhebt und der von dem Wasser umflossen wird,[1] steht der Baum des Lebens, der allmonatlich eine seiner zwölf Früchte hingiebt. Die Knechte Gottes aber, die das Antlitz des Herrn schauen und ihn anbeten, das sind die Oranten unseres Goldglases. Es fehlt nicht einmal der Namenszug des Herrn, den sie, dem genauen Wortlaut der Stelle entsprechend, als Versiegelte an der Stirn tragen müssten, wenngleich er sich in freierer Auffassung über ihren Häuptern als Monogramm Christi wiederholt. So bleibt nicht der geringste Zweifel, dass wir hier ein Bild des himmlischen Jerusalems vor uns haben, an dessen Wonnen die Dargestellten Teil nehmen.[2]

Wenn de Rossi's Auffassung nicht einmal bei dem Denkmal Stich hält, auf das sie sich hauptsächlich gründet, so findet sie an den anderen beiden Beispielen erst recht keine Stütze. Auf einem mit S-förmigen Canelluren verzierten Sarkophage, der wohl noch dem IV. oder spätestens dem Anfang des V. Jahrh. angehören dürfte, ist als einziger Schmuck der Langseite ein einfacher, in ganz antiken Formen gehaltener Sessel mit darauf liegendem Polster und darüberschwebendem, von einem ovalen Kranz (bezw. Medaillon) umgebenen Monogramm dargestellt.[3] Er erinnert an die Sitze der hohen Beamten, sieht hingegen gar nicht nach einer Kathedra aus. Seine symbolische Bedeutung ist also offenbar in einer andern Richtung zu suchen, als de Rossi glaubt. Noch deutlicher spricht der geschnit-

---

[1] Vgl. Apokal. XIV, 1; XXI, 10, 21 u. 22.

[2] Vgl. Vopel, a. a. O., S. 46 u. S. 82 ff., der in solchen Personendarstellungen der Goldgläser zweifellos mit Recht deren Besitzer erkennt.

[3] Bull. di arch. christ. 1872, tav. VI.

tene Stein des Berliner Antiquariums, der seiner guten Arbeit nach vielleicht noch älter sein könnte.[1] Auch hier ist der Lehnstuhl durchaus nicht als Kathedra, sondern vielmehr als prunkvoller Herrschersitz charakterisiert, der ganz nach Art antiker Götterthrone mit einer Blumenguirlande bekränzt ist. Seinen Sitz nimmt wiederum das von einem Kranz umgebene Monogramm (diesmal in der Form ⁎) ein, darüber aber lesen wir die Buchstaben ΙΧΥΘ. Durch ihre Reihenfolge scheinen diese auf eine Zeit hinzuweisen, als noch nicht auf Grund des Fischsymbols die weitaus häufigere Anordnung ΙΧΘΥ(Σ) allgemein durchgedrungen war, ihre Hauptbedeutung liegt aber in der darin enthaltenen Aussage, dass der Thron den Sitz des «Sohnes Gottes» darstellt. Das ist offenbar die einfache Grundvorstellung, die durch seine Verbindung mit dem Monogramm Christi zum Ausdruck gebracht wird. Bei dieser Auffassung fällt auch das Bedenken hinweg, das der de Rossi'schen Erklärung anhaftet, dass nämlich zwischen der Bedeutung des einfachen Symbols und der ausgebildeten Komposition der Etimasia kein Gedankenzusammenhang, sondern eine beträchtliche Bedeutungsverschiedenheit bestehen würde.

Der Thron als Sinnbild der gegenwärtigen Gottheit ist nicht etwa als freie Schöpfung der christlichen Kunstsymbolik anzusehen, sondern entspricht, wie das schon von Piper erkannt und neuerdings wieder näher beleuchtet worden ist,[2] einer allverbreiteten religiösen Anschauung des Altertums. Christliches berührt sich hier mit Heidnischem durch Vermittlung altjüdischen Volksglaubens, aus dem das Urchristentum diese Vorstellungen überkommen hatte. Schon in der Bundeslade des Moses kann man bei genauer Auslegung der Stelle nichts anderes als einen Thron erblicken.[3] In allen alttestamentlichen Visionen bildet ein solcher den einzigen anschaulichen Kern in der Schilderung der Gotteserscheinung,[4] während sich dieselbe sonst in unbe-

---

[1] Furtwängler, Beschr. d. geschn. Steine, Nr. 8822, abgeb. bei Kraus, Realencyklopädie I, S. 432 und besser bei de Rossi, a. a. O., t. IX, 3. Durch eigne Nachprüfung konnte ich feststellen, dass kein Stern und noch weniger ein Dornenkranz dargestellt ist, wie Piper, Evangel. Kal. 1858, S. 19 und noch Furtwängler, a. a. O., S. 322, annahm.

[2] Piper, a. a. O. 21; Reichel, Ueber vorhellenische Götterkulte, S. 22 ff.

[3] Vgl. Reichel, a. a. O., S. 27.

[4] Ezechiel I, 26—28; Jesaias I, 6; Daniel VII, 9. Aehnlich heisst es in der den älteren Teilen des Buches Henoch (II. Jahrh. v. Chr.) angehörenden Stelle (nach Dillmanns Uebs. aus dem Aethiopischen) XIV, 18. «und (ich) sah darin einen erhabenen Thron, und um ihn her war es wie leuchtende Sonne und Cherubstimmen, 19. und unterhalb des Thrones kamen Ströme von flammendem Feuer hervor, dass es unmöglich war, ihn anzublicken, 20. und der Grosse und Herrliche sass darauf u. s. w.»

stimmten, wenn auch noch so schwungvollen Bildern bewegt. Aber auch die Beziehung des Menschensohnes zum Thron ist bereits im Alten Testament ausgesprochen und wird im Neuen mehrfach bekräftigt.[1] Die Erhöhung des Sohnes auf dem Stuhle des Vaters ist es also offenbar, was wir auf jenen ältesten Denkmälern dargestellt sehen. Die Entstehung des Symbols ist dem Gedanken entsprungen, dass dem Herrn die Gewalt gegeben ist.[2] Dieser Sinn konnte dem Christen, der seinen Namenszug über dem Throne erblickte, keinen Augenblick zweifelhaft sein. In den beiden zuletzt erwähnten Denkmälern brauchen wir um so weniger einen unmittelbaren Bezug auf das Weltgericht zu erblicken, als selbst das Goldglas nicht die richtende Thätigkeit, sondern die bleibende wenngleich nachapokalyptische Herrschaft Christi zum Ausdruck bringt. Den Eintritt in die Herrlichkeit begründet nach altchristlicher Anschauung auch gar nicht das Weltgericht, sie beginnt vielmehr für sie wie für die alte Kirche mit Christi Erhöhung durch die Himmelfahrt.[3] Nur insofern dieselbe durch die Apokalypse in die Erscheinung treten soll, steht die ganze Vorstellung unter dem Einfluss der diese Ankündigung enthaltenden Schriftstellen in engem Zusammenhang mit dem apokalyptischen Gedankenkreise. Dem einfachen Symbol aber müssen wir einen allgemeineren substantiellen Sinn beimessen.

An Stelle des Monogramms muss nun sehr bald das Kreuz getreten sein, nachdem es als Symbol in Aufnahme gekommen war, ohne das erstere sogleich ganz zu verdrängen. Seine Vereinigung mit dem Thron war in der allgemeinen Vorstellung des morgenländischen Christentums sicher schon gegen Ausgang des vierten Jahrh. vollzogen. Eine Anregung dazu war bereits in der Ankündigung des Gerichts an jener Stelle, wo vom Erscheinen des Zeichens des Menschensohnes die Rede ist,[4] gegeben. In der Offenbarung Johannis hatten diese gesamten Anschauungen ihre deutlichste Ausgestaltung gefunden.[5] Es ist daher durchaus verständlich, wenn dieses Buch

---

[1] Vgl. ausser den u. a. unmittelbar auf das Gericht bezüglichen Psalmstellen: Ps. 110, 1; Daniel VII, 13 u. 14; Matth. XXV, 31 (vgl. XXII, 44 und XXVI, 64); Markus XIV, 62; Lukas XXII, 69; Hebr. VIII, 1; X, 12 u. a. m.

[2] Im Sinne der schon o. a. Stelle Hebr. VIII, 1. τοιοῦτον ἔχομεν ἀρχιερέα, ὃς ἐκάθισεν ἐν δεξιᾷ τοῦ θρόνου τῆς μεγαλοσύνης ἐν οὐρανοῖς κτλ.

[3] Hebr. IV, 14. Ἔχοντες οὖν ἀρχιερέα μέγαν διεληλυθότα τοὺς οὐρανοὺς Ἰησοῦν Χριστὸν τὸν υἱὸν τοῦ Θεοῦ κτλ.; vgl. Joh. Chrysost. L, p. 446 in Ascens. D. N. (Migne) und die u. a. Stelle aus Pseudo-Sophronius.

[4] Matth. XXIV, 30.

[5] Apokal. IV, 2—8; V, 6 ff.

die weitere Entwicklung der Komposition in hohem Grade beeinflusst hat.

In den Denkmälern mehren sich fortan die Elemente, welche diesem Vorstellungskreise angehören. Immer tritt dabei der Gedanke der Erhöhung und Anbetung des Herrn in den Vordergrund, bald in engstem Anschluss an eine ganz bestimmte Situation der Apokalypse, bald nur in freier Anlehnung an diese und in Begleitung anderer Motive, für die eine Erklärung ausserhalb derselben zu suchen bleibt. Wie kommt es nun, müssen wir unwillkürlich fragen, dass die ältesten monumentalen Darstellungen des apokalyptischen Thrones, zu deren Betrachtung wir sogleich übergehen wollen, der Apokalypse nur einzelne Elemente entlehnen und dieselben mit anderweitigen Zuthaten verbunden zeigen, und woher kommen die letzteren, zu denen wir, streng genommen, auch das Kreuz rechnen müssen. In dieser Frage liegt der Kern des ganzen Problems. Mit ihrer Beantwortung, der schon von verschiedenen Seiten vorgearbeitet worden ist, lässt sich die ikonographische Entwicklung der Etimasia völlig befriedigend aufklären.

Jene Symbolik, welche bereits den ältesten und einfachsten Denkmälern zu Grunde liegt, verdichtete sich nicht nur unmittelbar im Bilde des mit dem Monogramm vereinigten Thrones zu künstlerischem Ausdruck, sondern bemächtigte sich, wie verschiedene Umstände schliessen lassen, auch eines Teiles der kirchlichen Einrichtung und übte dadurch mittelbar noch einen Nebeneinfluss auf die Kunst aus. Es sind die wichtigsten religiösen Ausstattungsstücke des Altarraumes, denen zweifellos in der morgenländischen Kirche schon sehr früh eine solche symbolische Bedeutung beigelegt wurde und die dadurch als Vorbilder gewirkt haben. Neben dem Altar, der nach Gebrauchsanwendung und Gestalt bekanntlich aus dem einfachen Tische entstanden ist, gewann schon sehr zeitig der Stuhl des Bischofs oder ersten Presbyters das Ansehen eines geheiligten Geräts.[1] Und je mehr die Anschauung geltend wurde, nach der der celebrierende Priester geradezu Christus personifiziert, erlangte die Kathedra die Bedeutung des göttlichen Thrones. Die alten liturgischen Erklärungen der Kircheneinrichtung, die sicher einen Grundstock althergebrachter Symbolik enthalten, wenn sie auch erst nachträglich auf berühmte Namen ge-

[1] Vgl. besonders die von Holtzinger, a. a. O., S. 114 herangezogene Erzählung der Gesta purgationis Felicis über die Auslieferung der hl. Bücher und der Kathedra durch einen spanischen Renegaten (im J. 303).

schrieben worden sind, sprechen den Vergleich unumwunden aus.[1] Hier auf dem Boden der Wirklichkeit hat sich wohl zuerst die Verbindung des Thrones mit dem Kreuz und vielleicht auch schon die mit dem Monogramm Christi vollzogen.[2] In manchen Kunstdarstellungen, in denen das Kreuz (bezw. das Monogramm) nicht als ein selbständiger oder nahezu gleichwertiger Bestandteil der Komposition, sondern mehr wie eine ornamentale Verzierung des Thrones erscheint, werden wir das ziemlich wirklichkeitsgetreue Abbild prunkvoller Bischofsstühle, wie sie in den Metropolitankirchen gebraucht zu werden pflegten, erkennen dürfen,[3] obwohl sie im ikonographischen Zusammenhange meist einen höheren symbolischen Sinn haben. Daneben hat aber auf die künstlerische Wiedergabe des göttlichen Thrones sicher auch die ganze Ausstattung des kaiserlichen mit seinem reichen Edelsteinschmuck eingewirkt.

Die einfache Verbindung der Kathedra mit dem Kreuze im Sinne des göttlichen Thrones bietet uns kein erhaltenes Kunstdenkmal. Wohl aber scheint sie nachweisbar in einem verlorenen, das zugleich als die älteste uns bekannte monumentale Darstellung anzusehen wäre, wo er in den Zusammenhang einer grösseren Komposition hineingestellt ist. Und diese befand sich bereits in nächster Nähe der Stelle, die er später regelmässig im malerischen Schmuck der Kirche einzunehmen pflegt.

Das Mosaik der Konstantinischen Petersbasilika in Rom, von dem uns noch mehrere Kopieen eine ziemlich genaue Vorstellung vermitteln,[4] zeigte in seinem unteren Streifen das Lamm mit dem Kelch auf dem Paradiesberge stehend, dem die vier Ströme[5] entfliessen, und

---

[1] Alles o. Gesagte wird am besten belegt durch die nachfolgende Stelle aus Pseudo-Sophronius, ἐκκλησ. Ἱστ., p. 983 (Migne): σύνθρονόν ἐστι τύπος τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου, ἐν ᾧ νικήσας τὸν κόσμον μετὰ σαρκὸς ἀνελήφθη καὶ ἐν αὐτῷ ἐκάθισεν. σύνθρονον δὲ λέγεται καὶ οὐ θρόνος διὰ τὸ συγκαθέζεσθαι τὸν υἱὸν μετὰ τοῦ πατρὸς.

[2] So sehen wir an der Basilewski'schen Bronzelampe, welche die freie Nachbildung einer christlichen Basilika darstellt, über dem Bischofsstuhl ein Kreuz angebracht; Kraus, Gesch. d. christl. K., S. 488. In Parenzo ist ein solches zwischen zwei brennenden Leuchtern in der Wandvertäfelung der Apsis an gleicher Stelle in Goldmosaik eingelegt (Phot. Wlha.).

[3] Beispielsweise in den u. a. Mosaiken des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna, der Priscuskapelle in Capua und derjenigen von S. Zenone in S. Prassede; Garucci, tav. 225, 257 u. 287.

[4] De Rossi, Musaici crist., t. XXXIV u. im Text zu t. XXXV; vgl. Müntz, Revue archéol. 1882, p. 144.

[5] Sie sind in der Kopie bei De Rossi, a. a. O., t. XXXIV vom Zeichner offenbar missverstanden und nur in dreifacher Anzahl wiedergegeben, obgleich sie sich

von beiden Seiten je sechs andere Lämmer aus den Thoren von Jerusalem und Bethlehem darauf zuschreitend. Dieselbe Darstellung wiederholt sich an gleicher Stelle in der Mehrzahl der römischen Basiliken, — mit dem wesentlichen Unterschiede, dass sie dort auf die eben genannten Elemente oder einen noch einfacheren Bestand beschränkt bleibt, während sie im besagten Mosaik durch einige wichtige Züge bereichert ist. Es fragt sich, wie viel davon etwa der Restauration gehört,[1] die unter Innocenz III. in der Apsis von S. Peter vorgenommen wurde. Als Zusätze der letzteren sind schon durch die Inschriften die Gestalt des Papstes und der Ecclesia Romana gekennzeichnet, damit aber auch m. E. fast alles, was einen solchen Verdacht rechtfertigt. Im Gegensatz zu de Rossi und anderen Forschern[2] sehe ich keinen Grund, den Thron, den sie umgeben und der den Hintergrund bildet, von dem sich das Lamm auf dem Berge abhebt, für eine Arbeit byzantinischer Mosaicisten zu halten, auf deren Thätigkeit hier überhaupt kein einziges deutliches Anzeichen hinweist. Die Kathedra mit ihrer hohen baldachinartigen Rücklehne ist allerdings sichtlich ergänzt,[3] aber nur in ihren oberen Teilen. Hier eine späte Vorstufe der Etimasia, welche damals längst vollkommen ausgebildet war, zu sehen, fehlt jede Berechtigung. Die Verbindung des Lammes mit dem Thron liegt der späteren byzantinischen Ikonographie so fern, dass ein griechischer Künstler schwerlich darauf verfallen wäre, den Thron dem ersteren (das aus der Gesamtkomposition unlösbar ist) hinzuzufügen. Diesen Gedanken auf Rechnung des Papstes zu setzen, haben aber die oben genannten Erklärer selbst wohl kaum für möglich gehalten, da im Abendlande jede gleichzeitige Parallele dafür fehlt. So

---

im Hauptbild wiederholen, wo er sie richtig aufgefasst und die Namen hinzugeschrieben hat.

[1] Die konstantinische Stiftung des Mosaiks ist nicht über alle Zweifel erhaben. Selbst wenn die im Itinerarium Einsiedelense überlieferte Weihinschrift aus Konstantins Zeit herrührt, wie Müntz, a. a. O. p. 145 ff. nachzuweisen sucht, folgt daraus noch nichts für das Apsisbild. Jedenfalls ist das letztere aber nicht sehr viel später als der Bau entstanden, da bereits Severin I. († 640) daran die durch das Alter beschädigten Teile erneuerte; Müntz, a. a. O., p. 143.

[2] De Rossi, a. a. O.; so auch Zimmermann, Giotto, S. 123, der dieselbe Ansicht abweichend von seiner Annahme a. a. O., S. 5, dass es eine «schüchterne Nachahmung» der Etimasia sei, ausspricht.

[3] Die Tendenz des XIII. Jahrhunderts, den Thronsitz mit reicherer Szenerie auszustatten, verrät z. B. die Maria mit dem Kinde des Mosaiks von S. Paolo f. le mura a. a. O., tav. XXXV, wo zwei Engel wie in der italienischen Malerei der Folgezeit einen Teppich dahinter emporhalten. Möglicherweise könnte auch der Zeichner bloss die Cathedra (velata?) des Apsisbildes von S. Pietro missverstanden haben.

bleibt es am wahrscheinlichsten, dass die auch in technischer Beziehung für eine nachträgliche Hinzufügung nicht ganz leicht ausführbare Vereinigung des Lammes mit dem Throne schon im alten Mosaik gegeben war. Unter dieser Voraussetzung findet sie in der That am besten ihre Erklärung. Die Gesamtkomposition in einfacher Gestalt (wie sie die übrigen römischen Basiliken bieten) ist bereits auf einer Reihe von Sarkophagen des IV—V. Jahrhunderts vertreten,[1] und der Umstand, dass sie hier stets an untergeordneter Stelle, nämlich am Sockel vorkommt, macht es sehr wahrscheinlich, dass wir in ihr einen älteren schon etwas in den Hintergrund gedrängten Bildtypus vor uns haben, der in seiner Entstehung wohl noch dem III. Jahrhundert angehört. Sie drückt in symbolischer Form den Gedanken aus, den wir über ihr auf denselben und mehreren anderen Sarkophagen[2] in einer historischen, überall bereits den bärtigen Christus aufweisenden, (mitunter verkürzten) Paralleldarstellung ausgedrückt finden: Christus umgeben von den Aposteln, in menschlicher Gestalt als das Haupt der apostolischen Kirche im neuen Jerusalem.[3] Das letztere ist bald durch eine im Sinne der Apokalypse reich ausgeschmückte Stadtmauer, bald durch ein blosses Prachtthor dargestellt. Die Mittelfiguren Christi und der beiden Apostelfürsten, von denen der rechts stehende Petrus aus seiner Hand das Gesetz empfängt, vertreten nun nicht selten als Ausschnitt die ganze Komposition[4] und sind dann von Szenen der Passion u. a. m. umgeben. Genau dasselbe Verhältnis zu dem darunter befindlichen Lämmerfriese besteht in dem Apsismosaik der alten Peterskirche, wo das Hauptbild wohl auch die Uebergabe des Gesetzes an Petrus darstellte, in deren Szenerie wir regelmässig schon auf den

---

[1] Garucci, Storia, t. 327, 328.

[2] Garucci, a. a. O., t. 326—329, 331 u. 332.

[3] In diesem Sinne ist durch Ainalow, Die Mosaiken des IV. und V. Jahrhunderts. S. Petersburg, 1895, S. 66 (russisch) das Apsismosaik von S. Pudentiana überzeugend erklärt worden; vgl. auch Grisar, Analecta Romana, p. 468. Wenn de Rossi, a. a. O. (im Text zu t. X) mit seiner Vermutung Recht hat, dass der unterste zerstörte Streifen desselben einen vollständigen Lämmerfries enthielt, dessen Mittelpunkt das allein erhaltene etwas höher stehende Lamm zu Christi Füssen darstellte, so hätten wir darin die vollkommenste Parallele in der Mosaikmalerei für die Doppelkomposition der o. a. Sarkophage. Für die allgemeine Grundvorstellung bedeutet es keinen tieferen Unterschied, dass in S. Pudentiana die Krönung der Apostelfürsten, auf den Sarkophagen und im Mosaik der Petersbasilika ihre Berufung in den Vordergrund der idealen Handlung rückt, um so mehr als Christus auch auf dem letzteren thront. Andrerseits kann auch in S. Pudentiana der hinter dem Christuslamm ausgespannte rote Teppich wohl am ehesten als eine Andeutung des Thrones verstanden werden.

[4] Garucci, a. a. O., t. 330, 331, 333, 334.

Sarkophagen links den Baum mit dem Phönix erblicken, auf den Christus mit der Rechten hinweist. Es fehlen nur die auf einzelnen Sarkophagen ihm zu Füssen liegenden Gestalten der Verstorbenen (oder der Voreltern?). In die vollständige oder verkürzte Hauptdarstellung dringen nun auf den ersteren[1] auch einige Elemente des symbolischen Typus ein in Gestalt des Lammes, das neben Christus auf dem Paradiesesberg steht, und noch eines oder mehrerer danebenliegender Lämmer. Wieder bietet für diese Typenvermischung in der Monumentalmalerei ein Nischenmosaik des V. Jahrhunderts in S. Costanza[2] eine Parallele: es zeigt zwischen Christus und jedem Apostel zwei Lämmer. Das Christuslamm trägt öfters auf den Sarkophagen als Attribut ein Kreuz auf dem Kopfe. Aus dem Bestreben, es vor den übrigen Lämmern auszuzeichnen,[3] wird auch die Hinzufügung des Thrones im Apsisbild von S. Peter (auf Grund der Apokalypse) zu erklären sein. Es ist eine Bereicherung der alten symbolischen Komposition durch das Thronsymbol. Das letztere ist noch in seiner unveränderten Bedeutung hinzugefügt, was diese Auffassung nur bestätigen kann. Sie dürfte aber noch mehr dadurch an überzeugender Kraft gewinnen, dass sie uns ein besseres Verständnis des folgenden Denkmals erschliesst, mit dem sich die Darstellung nicht nur im allgemeinen, sondern auch in einer besonders wichtigen Einzelheit aufs nächste berührt. Es ist die hochaltertümliche, durchaus unbyzantinische Gestalt des Kreuzes mit dem sehr hoch befestigten langen Querbalken, die mich ganz besonders bestimmt, den Thron für einen ursprünglichen Bestandteil der Komposition zu halten, und die uns auf ein in der Wirklichkeit gegebenes Vorbild hinführt, dessen Einfluss seine Aufnahme in dieselbe vollends verständlich macht.

In S. Maria Maggiore begegnet uns auf dem Mosaik des Triumphbogens der göttliche Thron schon in reicherer, der Etimasia um einen

---

[1] Garucci, a. a. O., t. 330 u. 334.

[2] Garruci, a. a. O., t. 207. Christus stand auch hier auf dem Hügel, dessen Spitze mitsamt einem Paradiesesfluss in den späteren Restaurationen verschwunden ist. Zur Deutung dieses Mosaiks sind die o. a. Sarkophage bereits von Ainalow, a. a. O., S. 22 ff. herangezogen worden, der jedoch die Typenvermischung nicht weiter beachtet hat. Auch ist der Schluss aus dem Fehlen der zwölf Lämmer in der Katakombenmalerei a. a. O., S. 64 auf das Aufkommen der Komposition nach dem III. Jahrhundert nicht zwingend. Da die Lämmersymbolik im allgemeinen älter ist, kann sie sehr wohl früher dagewesen sein, wenngleich wohl nicht in Rom.

[3] Aus demselben Motiv würde die Hinzufügung der Taube über dem Lamm in S. Pudentiana zu erklären sein, wenn de Rossis Vermutung (s. o.) zutrifft. Dafür bot die Felixbasilika in Nola eine Parallele; vgl. Wickhoff, Röm. Quartalschr. 1892, III, S. 169.

weiteren Schritt genäherter Ausgestaltung,[1] von einer blauen Aureole umschlossen und umgeben von den Apostelfürsten. Da das Christuslamm fehlt, wird man zunächst darin keinen Zusammenhang mit dem Apsismosaik von S. Peter vermuten. Doch erscheint es mir völlig unzweifelhaft, was von keinem der früheren Erklärer klar genug hervorgehoben wird, dass die bezeichnete Darstellung nur den Mittelpunkt eines grösseren Ganzen bildet, zu dem die auf beiden Seiten des Bogens die untersten Felder einnehmenden Gruppen von je fünf vor den Thoren Bethlehems (l.) und Jerusalems (r.) versammelten Schafen gehören.[2] Hierher sind sie einzig und allein versetzt, um die breiteren Seitenabschnitte des obersten Streifens für die figurenreichen Szenen der Verkündigung und Darstellung i. T. zu gewinnen. Das Emporblicken mehrerer Schafe machte für den mit dem ganzen Gedankenkreise vertrauten Beschauer die Beziehung vollkommen deutlich. Demnach vertritt der Thron an dieser Stelle bereits das Lamm oder die menschliche Erscheinung des Herrn. Die apokalyptischen Züge stechen dadurch noch stärker hervor, um so mehr als der Mittelgruppe die Evangelistensymbole zugesellt sind. Es ist nicht mehr die Uebergabe des Gesetzes, sondern die Anbetung des erhöhten Christus durch seine Jünger dargestellt, von denen Petrus und Paulus die juden- und heidenchristliche Kirche vertreten und darum in menschlicher Gestalt dargestellt sind.[3] Eben dadurch liegt aber der Zusammenhang mit dem oben betrachteten Mischtypus auf der Hand, und als die Vorstufe zu der hier vollzogenen Umgestaltung desselben giebt sich der Lämmerfries der alten Petersbasilika zu erkennen. Die zweimal sechs Lämmer sind auch in S. Apollinare in Classe in unmittelbare Beziehung zum Mittelpunkt der Gesamtkomposition des Triumphbogens gesetzt, den dort das von den Evangelistensym-

---

[1] Die einzige ganz zuverlässige Abbildung von diesem Teil des Mosaiks bietet Ciampini, Vet. Mon. II, t. XLIX, in dem Zustande, in dem es sich nach der auf seinen Antrieb ausgeführten Reinigung befand. Damit stimmt im Wesentlichen auch die farbige Reproduktion bei de Rossi, a. a. O., t. V, überein, während Garucci, a. a. O. t. 211 das Bild so wiedergiebt, wie es heute nach der Restauration Benedikts XIV. aussieht. Vgl. dazu die Angaben Ainalows a. a. O., S. 101.

[2] Der Zusammenhang ist auch Ainalow, a. a. O., S. 99 ff. entgangen, der die Uebereinstimmungen der Städtebilder mit der Schilderung der Apokalypse (XXI, 10—27) hervorhebt.

[3] Dadurch würde sich auch das Fehlen eines sechsten Lammes auf jeder Seite von selbst erklären. Dass es nur durch die späteren Pilaster verdeckt worden ist, wie noch Ainalow, a. a. O. annimmt, ist unbewiesen und wenig wahrscheinlich, da auch das fünfte noch z. gr. T. darunter steckt und nicht viel mehr Platz übrig scheint. Immerhin ist die Möglichkeit nicht ganz auszuschliessen, dass trotz der Sonderdarstellung der beiden Hauptapostel die Lämmer in voller Zahl da waren.

bolen umgebene Christusmedaillon bildet, und zwar in völlig anschaulicher Anordnung im zweiten Bildstreifen. In Rom geht dann das Thronsymbol vollkommen ein in die Darstellung der apokalyptischen Szene der Anbetung des Lammes durch die 24 Aeltesten.[1] Ein Jahrhundert später sehen wir diese selbst wortgetreu wiedergegeben am Triumphbogen von S. Cosma e Damiano: auf dem Throne ruht das Lamm, auf dem Schemel vor ihm liegt die versiegelte Rolle, zu beiden Seiten sind die sieben flammenden Kerzen und die Evangelistensymbole verteilt, auf den Bogenansätzen aber die 24 Aeltesten, welche dem Lamme ihre Kronen darbringen.[2] Ob die eben geschilderte Komposition, die sich sogleich als eine Illustration der Apokalypse zu erkennen giebt, in Rom oder im christlichen Orient entwickelt worden ist, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Das Eindringen des Thronsymbols in ältere Bildtypen, wie sie den vorhergehenden Denkmälern zu Grunde liegen, wird man auf alle Fälle nur durch solche von Osten kommenden Anregungen befriedigend erklären können.

Eine Bestätigung bieten dafür mehrere andere Denkmäler, die entweder ganz dem byzantinischen Kunstkreise zuzurechnen sind oder doch unverkennbar den Einfluss des Orients verraten. Das Letztere gilt aber schon von dem Mosaik von S. Maria Maggiore, wie aus einer näheren Betrachtung der darin enthaltenen Throndarstellung klar hervorgeht. Finden wir auch in dieser schon das Buch mit den sieben Siegeln der Apokalypse vor, das in Gestalt einer siebenfach umschlungenen Rolle auf dem Schemel liegt,[3] so weist sie daneben doch noch andere Elemente auf, die nicht ohne einen solchen Ausblick verständlich sind. Zum Kreuze, das sich hier über oder vor dem prunkvollen edelsteingeschmückten Throne erhebt, ist einmal noch ein Diadem hinzugefügt, das unten seinen Stamm zu umschliessen scheint. Darunter aber kommt ein herabhängendes blaues Tuch hervor,[4] auf dem sich in ausgeschweiften goldnen Umrissen ein kleines

---

[1] Apokal. V, 6—14.

[2] Garucci, Storia, tav. 253. Eine vergröberte spätere Wiederholung derselben Komposition stellt das Mosaik des Triumphbogens von S. Prassede, a. a. O., tav. 285 dar. Dieselbe Szene bot auch die Fassade der alten Peterskirche, doch bleibt es zweifelhaft, ob sie der Zeit Leos I. oder Sergius I. († 701) angehört. Wenig überzeugend ist jedenfalls die Annahme Grisars, a. a. O., p. 478, dass nur das Lamm unter dem letzteren eingefügt worden sei.

[3] Bei Garucci, a. a. O., t. 211 ist sie aus dem o. a. Grunde nicht mehr als solche erkennbar.

[4] Nach de Rossi, a. a. O., im Text zu t. V ist es schwarz, auf der Tafel aber blau, wie auch nach Ainalow, a. a. O., S. 101. Es ist wohl das den Purpur bezeichnende schwärzliche Blau.

Kreuz abzeichnet, [1] das also wohl als eingestickt gedacht ist. Das grosse Kreuz, welches demjenigen im verlorenen Apsismosaik der Petersbasilika sehr ähnlich sieht, wird man hier wie dort im Unterschiede von andern u. a. Beispielen kaum im Sinne eines allgemeinen Symbols für eine blosse Zuthat oder Verzierung ansehen dürfen. In S. Maria Maggiore spricht seine ganze Beschaffenheit und Stellung besonders dagegen. Noch weniger aber kann hier das kleine Kreuz die Bedeutung des gewöhnlichen Schmuckes der Kathedra haben, wir werden es vielmehr als ausschliesslich zu dem Tuche gehörig betrachten müssen. Alles das legt den Gedanken ausserordentlich nahe, dass sich vor allem die Throndarstellung von S. Maria Maggiore aufs engste an ein ganz bestimmtes Vorbild anlehnt, an ein der allgemeinen Anbetung dienendes Kultgerät einer besonders geheiligten Stätte, in dem jene symbolische Auffassung der Kathedra ihre reale Ausgestaltung gefunden hatte: in Jerusalem. Es ist einer der bedeutsamsten Aufschlüsse, welche wir der neueren ikonographischen Forschung verdanken, dass daselbst bereits im IV. Jahrh. an der angeblichen Stelle von Golgatha inmitten der Konstantinischen Bauten auf einem aus der Erde emporragenden Felsen ein edelsteingeschmücktes Kreuz von Mannesgrösse aufgepflanzt war. Als eine freie Wiedergabe dieses Kreuzes mit seiner ganzen Umgebung in ihrer damaligen Beschaffenheit ist die architektonische Szenerie des Apsismosaiks von S. Pudentiana erwiesen worden. [2] Demselben Typus des Kreuzes mit ausgeschweiften Enden begegnen wir ausserdem noch in anderen Mosaiken des V. Jahrh., und als Nachbildung desselben giebt sich auch das kleinere Kreuz in S. Maria Maggiore zu erkennen. Man wird daraus auf eine enge Beziehung des Tuches zum Kreuzestode des Herrn schliessen und in diesem mit Ainalow das Sudarium Christi erkennen dürfen. [3] Seine Aufnahme in die Komposition wird man sich aber schwerlich anders erklären können, als dass hier besondere Gründe mitgespielt haben. Es dürfte sich dabei um eine wirkliche Reliquie handeln, in deren Besitz man in Jerusalem schon im V. Jahrh. zu sein glaubte, wie uns das für die eigentlichen Leidenswerkzeuge seit dem VII. Jahrh.

---

[1] Als Kreuz giebt es Ciampini, a. a. O., t. XLIX wieder; bei de Rossi, a. a. O., t. V ist nur der doppelte Kontur der Kreuzarme angegeben, den man auch für einen goldenen Saum halten könnte. Uebrigens wäre auch ohne Kreuz wegen der u. a. Analogieen an der Deutung nicht zu zweifeln.

[2] Ainalow, a. a. O., S. 45; Grisar, a. a. O., p. 468.

[3] Ainalow, a. a. O, S. 102. Ciampini, a. a. O., II, p. 203 sah darin das Leichentuch (Sindon).

bezeugt ist.[1] Das führt zu der weiteren Vermutung, dass es in Wirklichkeit in einer dem Mosaik von S. Maria Maggiore entsprechenden Weise ständig oder zu Zeiten auf einem Throne ausgestellt wurde und dass auf oder vor diesem auch ein Kreuz von der Art, wie das Bild es uns zeigt, errichtet war. In der That vereinigen sich damit einige andere Zeugnisse aufs beste. So heisst es in der Peregrinatio der Silvia mit offenbarer Bezugnahme auf das vor der Konstantinischen Basilika stehende Golgathakreuz: «Et sic ponitur Cathedra episcopo post Crucem, quae stat nunc».[2] Andrerseits wissen wir durch Arculph von einem allem Anschein nach im Bema der letzteren aufgestellten silbernen Kreuz.[3] Ob es sich hier um Verschiebungen in Folge der Schändung der heiligen Stätte durch Chosru II. und der Fortführung des wiedergewonnenen wahren Kreuzes Christi und der Leidenswerkzeuge durch Heraklius, oder um eine von Anfang an gegebene Mehrzahl solcher Kreuze handelt, bleibt eine offene Frage. Das letztere ist nicht so unwahrscheinlich, da auch Silvia das Golgathakreuz von dem wahren Kreuz unterscheidet.[4] Ueberdies ist eine spätere Erneuerung eines der grossen Kreuze durch Theodosius II. uns bezeugt.[5] Und über das Golgathakreuz machen die Pilger zu verschiedenen Zeiten verschiedene Angaben.[6] So braucht es uns nicht zu befremden, dass der Typus des edelsteingeschmückten Kreuzes schon in den Denkmälern des IV. und V. Jahrh. kein ganz einheitlicher ist und dass sogar in S. Maria Maggiore zwei Spielarten neben einander erscheinen. Trotz solcher Verschiedenheiten dürfen wir daher

---

[1] Vgl. die von Redin, Die Mosaiken der Ravennat. Kirchen. S. Petersburg, 1896, S. 34 (russisch) beigebrachten Stellen aus Sophronius, Anacreontica XX, 47: ὑπερώιον θεοῦμαι κάλαμον σπόγγον τε λόγχην (Migne, t. 87, c. 3821) und Arculph de locis sanctis, c. IX: Haec eadem lancea in porticu illius Constantini basilicae inserta habetur in cruce lignea etc. Beide Geräte scheinen darnach in der konstantinischen Basilika im Hauptschiff oder im Bema (womit sich ὑπερώιον, attributiv gefasst, wohl vereinigen lässt) — nicht auf der Empore — in einem Holzkreuz eingeklemmt gewesen zu sein. In der Kunst begegnen uns Lanze und Schwamm schon im VI. Jahrh. in den Händen der Erzengel Gabriel und Michael, welche auf dem herabgenommenen alten Mosaik von S. Michele in Affricisco in Ravenna den thronenden Christus umstanden; vgl. Ciampini, a. a. O. II, t. XVII, p. 63; Garucci, t. 267; Redin, a. a. O., S. 199.

[2] Ainalow, a. a. O., S. 50 hat diese Stelle aus der Peregrinatio Silviae sowie das nachfolgende Zeugnis Arculphs in anderem Zusammenhange herangezogen.

[3] Ainalow, a. a. O., S. 47; vgl. Tobler, Itinera, p. 147; «infra quam (scil. rotam cum lampadibus) magna crux argentea statuta est, eodem loco, ubi quodam lignea etc. infixa est».

[4] Ainalow, a. a. O., S. 49.

[5] Ainalow, a. a. O., S. 53, der auf Theophanes I, p. 133 ss. (Bonn) u. a. Nachrichten verweist.

[6] Ainalow, a. a. O., S. 53 führt die Zeugnisse des Petronius, Beda u. a. an.

eine Bestätigung der obigen Vermutung in dem Umstand sehen, dass uns noch in zwei anderen weit auseinanderliegenden Denkmälern wieder das Sudarium zusammen mit dem Kreuze begegnet, nämlich im Kuppelmosaik des Baptisteriums der Arianer in Ravenna,[1] wo es bereits von Garucci richtig gedeutet worden ist, und in einer koptischen Freske des Weissen Klosters in Oberägypten.[2] In beiden Fällen ist es über den Querbalken des Kreuzes gehängt, das hier in einer von Engeln getragenen Aureole die Gestalt Christi in der Komposition der Himmelfahrt vertritt, während es sich dort wiederum über dem Throne erhebt, auf den die Apostel Kronen tragend zuschreiten. Hier wie dort aber haben wir zweifellos wie in den vorhergehenden Denkmälern ein Sinnbild des erhöhten Christus darin zu erkennen.[3]

Dass in Jerusalem der Thron und das Kreuz zu einem allgemeinen Gottessymbol vereinigt waren, daran hat sich noch eine Erinnerung in der merkwürdigen Ueberlieferung von der Verhöhnung des christlichen Glaubens durch Chosru II. erhalten.[4] Ja es folgt daraus, dass jedenfalls in späterer Zeit[5] auch das Symbol des heiligen Geistes daselbst der Kathedra in plastischer oder mindestens in malerischer Wiedergabe hinzugefügt war. Denn wie eine Parodie der Etimasia liest sich die Schilderung von jenem Throne, auf dem der Perserkönig sich, das Kreuz zur Rechten und einen Hahn oder eine Taube zur Linken, als Gottvater verehren liess.[6]

---

1 Garucci, Storia, tav. 241.

2 W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne. S. Petersbourg, 1901. Texte, p. 59, pl. XXII, 2; Gayet, L'art copte, p. 276.

3 In diesem Sinne wird es schon von Redin, a. a. O., S. 31 aufgefasst.

4 Die Legenda aurea setzt das Ereignis in das Jahr 615 und berichtet mit Quellenangabe: Et sicut legitur in libro Mitrali de officio (des Richard von Cremona a. d. J. 1195) ipso Cosdroe (sic!) in throno residens tanquam Pater lignum Crucis sibi a dexteris posuit loco Filii et gallum a sinistris loco Spiritus Sti, se vero jussit Patrem nominari; Jac. a Voragine, Leg. aurea, 14. IX; Didron, Iconogr. chrét., p. 536 ss. Doch zeigt noch eine Miniatur der Sächsischen Weltchronik des XIII. Jahrhunderts, welche die Erzählung ziemlich übereinstimmend wiedergiebt, statt des Hahnes die Taube auf der Schulter Chosrus, der, wie sonst Christus, auf dem Regenbogen sitzt; vgl. Helmolt, Weltgesch. III, 1, S. 287 mit Taf. (nach Weiland, Deutsche Chroniken II). Es waren also verschiedene Versionen im Umlauf.

5 Da Chosru II. Jerusalem nicht persönlich eingenommen hat und der Schauplatz der Handlung nach Persien verlegt wird, dürfte die Geschichte auf Erfindung beruhen, obgleich bei seiner dem Christentum feindlichen Gesinnung an Ort und Stelle eine solche Profanation als Demütigung der Gegner ihren Sinn gehabt hätte. Es wird eine von den Kreuzfahrern aufgenommene palästinensische Legende sein, die früh entstanden sein muss, enthält sie doch im Bilde des von dem König bewohnten künstlichen Turmbaues noch eine dunkle Vorstellung von den Feuertürmen der Perser.

6 Didron, Iconogr. chrét., p. 538 bringt die Erzählung mit einem abendländischen Typus der Dreieinigkeit zusammen, mit dem sie nichts zu thun hat und für dessen

Nicht unmittelbar aus der Wirklichkeit geschöpft ist im Mosaik von S. Maria Maggiore ausser der apokalyptischen Rolle wohl auch das Diadem,[1] das nur zur Verdeutlichung des Gedankens von der Erhöhung des Herrn durch seinen Tod dient, auf dem die Zusammenstellung des Kreuzes und der Passionsrelique mit dem Throne beruht. Es ist als ein allgemeines Symbol der Ehre mit den Kränzen der Apostel im Baptisterium der Arianer und anderer Szenen, in denen es auf Christus selbst bezogen ist,[2] auf eine Stufe zu stellen und war in Gestalt eines solchen in der ursprünglichen Komposition gelegentlich, wie z. B. auf dem Stein des Berliner Antiquariums, sogar schon gegeben.

Dass die Grundvorstellung des Thronsymbols und ihr sinnbildlicher Ausdruck durch eine deutlichere Beziehung auf den Kreuzestod Christi erweitert wurden, erscheint nirgends begreiflicher als an seiner Leidensstätte. So hoch wir aber auch den Einfluss jenes örtlichen Vorbildes veranschlagen mögen, so ist doch daran festzuhalten, dass das Kunstsymbol, aus dem die Etimasia hervorgegangen ist, nicht erst ihm seine Entstehung verdankt, sondern auf allgemeineren Voraussetzungen beruht, und dass die Elemente desselben im allgemeinen kirchlichen Gebrauch gegeben waren. Das Eindringen neuer Motive in die Komposition nimmt daher um dieselbe Zeit und in der Folge seinen Fortgang unter dem Einfluss von anderweitigen Vorstellungen, die ihrerseits die Altarsymbolik beherrschen.

Wieder tritt das in einem Kunstdenkmal besonders anschaulich hervor, — im Kuppelmosaik des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna. Indem wir es an dieser Stelle heranziehen, können wir im wesentlichen auf den bisherigen Erklärungen desselben fussen, welche nur einer leichten Zurechtstellung bedürfen. Seine Komposition stimmt bekanntlich z. gr. T. mit dem Mosaik des arianischen Baptisteriums überein, weicht jedoch von diesem gerade in dem für uns bedeutsamsten Gegenstande auffallend ab. Während dort der kreuzüberhöhte Thron mitten in den Kreis der zwölf Apostel hineingestellt ist, die sich Kronen tragend auf ihn zu bewegen, fehlt er hier in der inneren Zone, welche im übrigen ganz dieselbe Prozession enthält.[3] Dafür ist

---

altchristliche Herkunft sie nichts beweist, da der entsprechende Kunsttypus in der sogenannten Etimasia zu erkennen ist.

[1] Als freie symbolische Erweiterung der Komposition würde man auch die Medaillons des Petrus und Paulus an den Armlehnen des Thrones anzusehen haben, die schon Ciampini, a. a. O., p. 203 in dem Mosaik erkennen will.

[2] So wird im Scheitel des Apsismosaiks von S. Cosma e Dam. u. a. ein ähnliches Diadem von der Gotteshand über dem Haupte Christi gehalten.

[3] Garucci, Storia, t. 226 und 241.

aber in einer zweiten äusseren Zone eine den Thron als Mittelpunkt aufweisende sowie eine zweite, in ähnlicher Weise aus Architektur und Kirchengerätschaften zusammengesetzte Komposition vier mal wiedergegeben. Wir haben es hier, wie man bereits richtig erkannt hat, mit einer in zwei Pläne zerlegten, inneren Idealansicht des Altarraumes einer altchristlichen Basilika zu thun.[1] Nur darf man die Darstellung weder peinlich genau, noch zu frei erklären wollen. Dass wir beidemal in denselben Raum hineinblicken, beweist die völlig übereinstimmende Architektur, in die sämmtliche Geräte und sonstigen Bestandteile der Darstellung eingeordnet sind. Die vier Säulen sollen zweifellos die beiden Kolonnaden der Basilika andeuten, die nischenförmige Ausbiegung des Gebälks in der Mitte die Apsis, die Kassettendecken rechts und links vermutlich die Bedeckung der Nebenschiffe, wenn man sie durchaus deuten und sich nicht mit der Erklärung begnügen will, dass die Säulenstellung doch irgend ein von der Apsis deutlich unterschiedenes Gebälk tragen muss. Vor allem aber darf man nicht die streng perspektivische Auffassung von einem Standpunkt vermissen, da die Säulen ja zugleich die dekorative Umrahmung und Gliederung der Komposition herstellen. Was sich in den äusseren Interkolumnien befindet, haben wir darum nicht etwa an's Ende der Nebenschiffe zu verlegen, wie das wohl von einzelnen Erklärern geschehen ist, die dabei an die Seitenapsiden dachten. Vielmehr ergiebt sich gerade unter der Voraussetzung, dass sich alle dargestellten heiligen Geräte im Presbyterium befinden, eine völlig befriedigende Erklärung. Dahin verweist uns in beiden Kompositionen der Hauptgegenstand der Darstellung. Im Throne, der bezeichnender Weise nur ein ornamentales Kreuz auf der Rücklehne und eine kreuzförmige Perlenverzierung des Polsterkissens zeigt, haben wir, den oben vorangeschickten Ausführungen entsprechend, den Bischofsstuhl zu erkennen. Unmöglich aber können dann die durchbrochenen Brüstungen, welche die seitlichen Interkolumnien sperren und hinter denen Pflanzen von einer noch an antike Groteskenmalerei erinnernden Stilisierung sichtbar werden, als Altarschranken aufzufassen sein. Es würde zu sehr den räumlichen Bedingungen der Wirklichkeit widersprechen, wenn wir uns diese Teile der Darstellung vor den Seitenabschnitten der zweiten Komposition vorzustellen hätten, während in der Mitte das Verhältnis

[1] Vgl. vor allem Richter, Die Mosaiken von Ravenna, S. 15 und Redin, a. a. O., S. 32 ff., der die übrige Litt. angiebt. Mit Recht lehnt Redin es ab, mit Schultze, Archäol. d. altchristl. K., S. 206 in der zweiten und dritten Zone zusammenfassend nur die apokalyptische Anbetung wiedergegeben zu sehen.

sichtlich umgekehrt liegt. Und wie sollen auch die Pflanzen in den Altarraum kommen? Sie sind sicher unter freiem Himmel befindlich zu denken. Wir blicken also entweder durch Fenster, die unten mit Brüstungen geschlossen sind, oder durch einen offenen Säulenumgang, wie solche nicht selten in altchristlichen Basiliken vorhanden waren,[1] auf einen hinter der Apsis liegenden gartenartigen Platz hinaus.

In der zweiten Komposition bildet den Mittelpunkt der Altartisch von typischer Gestalt mit dem darauf liegenden Evangelium, das jedes mal mit dem Namen eines der Evangelisten bezeichnet ist. Er ist als solcher unverkennbar. Fraglich erscheint hingegen noch immer die Bedeutung der zu den Seiten in Muschelnischen aufgestellten Lehnstühle, auf deren Sitzen Kronen liegen. Ihre Deutung hat die meisten Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen, ohne einen wirklich annehmbaren Vorschlag zu zeitigen. Ganz zu verwerfen ist aus den oben dargelegten Gründen die Beziehung der Nischen auf die Nebenapsiden der Seitenschiffe und weil jeder Beweis dafür fehlt, dass in diesen je Lehnsessel aufgestellt waren.[2] Die letzteren haben wir uns nach der einzigen natürlichen Voraussetzung im Altarraum vorzustellen, wo sie sich ungezwungen als Sitze der Priester erklären, welche den Bischofsstuhl umgeben.[3] Weisen doch einzelne Zeugnisse darauf hin, dass für die nächsten Beisitzer des Bischofs einstmals auch wirkliche Sessel aufgestellt zu werden pflegten, selbst wenn eine Priesterbank vorhanden war.[4] In manchen Kirchen mag überhaupt die Zahl der Proëdren nicht mehr als drei unter gewöhnlichen Umständen betragen haben. Dass wir diese Stühle in grösserer Tiefe als den Altar, der seinerseits

[1] Vgl. Holtzinger, a. a. O., S. 79; Kraus, a. a. O., S. 303. Eine reichere und freiere Fensterarchitektur, die durch eine von Säulen getragene Bogenstellung gebildet wurde, wies z. B. die Demetriosbasilika in Saloniki in ihrer ursprünglichen, jetzt durch jüngere Mauerteile stärker geschlossenen Anlage auf.

[2] Aus diesem Grunde kann es sich auch nicht um den kaiserlichen Sitz handeln, an den manche Erklärer gedacht haben, um so mehr als die Zweizahl der Nebenthrone dann zu ungenügend begründeten weiteren Vermutungen führen muss; vgl. zuletzt Kraus, a. a. O., S. 428.

[3] In grösseren Kirchen werden für sie vielleicht besondere Nischen vorhanden gewesen sein, wenngleich das Motiv im Ravennatischen Mosaik wohl dekorativ ausgestaltet ist. An eine solche Einrichtung erinnert noch der typische muschelförmige Abschluss, welchen wir an manchen Lehnsesseln wie z. B. in Nicäa sehen. Dass die Nebenthrone mit dem Altar gruppiert erscheinen und nicht mit dem Bischofssitz, beruht offenbar auf künstlerischer Absicht. Es wird dadurch die Eintönigkeit der Komposition vermieden.

[4] Vgl. die verschiedenen von Holtzinger, a. a. O., S. 163 beigebrachten Stellen, in denen von den Priestern ἐκ τοῦ δευτέρου θρόνου die Rede ist. So unterscheidet Eusebius, Eccl. hist. X, 4, 44 ganz klar τοῖς ἀνωτάτω θρόνοις τε εἰς τὴν τῶν προέδρων τιμὴν καὶ προσέτι βάθροις ἐν τάξει τοῖς καθ᾽ὅλου.

den Hauptthron verdeckt, erblicken, widerspricht in keiner Weise unserem Anschauungsvermögen, um so mehr als sie, ganz wie die Perspektive es erfordert, in etwas verschobener Stellung gesehen sind. Doch was sollen dann die Kronen auf ihren Sitzen, wird man unwillkürlich fragen. Gerade sie sind es, die die vorgeschlagene Erklärung empfehlen und uns den Sinn der ganzen Darstellung klar machen. Auch hier haben wir wie in S. Maria Maggiore nicht etwa Reliquien, sondern den στέφανος τῆς δόξης zu erkennen, den Christus und nach ihm alle Heiligen empfangen haben.[1] Wenn wir uns ferner vor Augen halten, dass das Darbringen von Kronen, sei es durch die 24 Aeltesten der Apokalypse, sei es durch den gesamten Chor der Apostel, in den vorher betrachteten Denkmälern in Verbindung mit dem göttlichen Thron den Gedanken der Anbetung ausdrückte,[2] so liegt es nahe, in den Hauptthronen dieser Zone das irdische Abbild des fehlenden Gegenstandes der Verehrung der Apostelschaar, welche auch unser Mosaik in gleicher Weise vorführt, in den Kronen der anderen aber eine Wiederholung des Motivs der Erhöhung und Anbetung zu erblicken. Das ist wohl auch schon mehr oder weniger klar erkannt worden, wird jedoch erst so recht verständlich aus der besagten Altarsymbolik. Wie die Kathedra des Bischofs den Stuhl des Herrn, so symbolisieren die Nebenthrone der Priester die Sitze seiner Beisitzer, der Apostel und Heiligen, welche die Kronen empfangen haben und sie vor ihm niederlegen.[3] Die Darstellung der ersten Zone war auch

[1] Redin, a. a. O. S. 34 hat als erster dieser Zuthat die gebührende Beachtung geschenkt. Seine Deutung aber, nach der in dem Altar mit dem Evangelium, dem Haupt- und den Nebenthronen der öffentlichen Verehrung dienende heilige Gegenstände (Reliquien) dargestellt sein sollen, misst den Diademen eine zu reale Bedeutung bei und wird dem engen Zusammenhang der ganzen Komposition mit dem Bilde des Apostelchores in der zweiten Zone nicht gerecht.

[2] Wie Redin, a. a. O., S. 31 selbst ausführt, sind die Kronen in den Händen der Apostel nicht im beschränkten Sinne des Märtyrerkranzes aufzufassen, sondern sie bedeuten das Teilhaben an dem Ruhme des Herrn. Zur Aufnahme des Motivs in den Bildschmuck der Baptisterien hat nach seiner treffenden Bemerkung die seit dem III. Jh. bezeugte Sitte, dem Getauften einen Kranz aufzusetzen, den Anlass gegeben; Greg. Naz., Or. XL in S. Baptisma (Migne); Joh. Chrysost., Cat. in illum., p. 223 (Migne). Vgl. dazu ein Elfenbein des V—VI. Jahrh. im Brit. Mus. mit der Taufe Christi bei Graeven, a. a. O. I, Nr. 28, S. 13. Die Apostel werden dadurch als diejenigen gekennzeichnet, die zuerst an Christus geglaubt und das himmlische Königtum empfangen haben; vgl. Cyrill. Al. II, p. 365 (Migne). Es ist hier auch an die Vorstellung von dem königlichen Priestertum der Gerechten zu erinnern; vgl. 1 Petri II, 9 und Apokalypse I, 6; V, 10; XX, 6. Der letzteren (V, 10) entspringt das auf die Apostel übertragene Darbringen der Kronen.

[3] Das Mosaik bringt demgemäss das Priestertum der Kirche in Parallele mit dem apostolischen und apokalyptischen; vgl. die Schlussworte der o. a. Stelle des Sophronius: τὰ λοιπὰ σύνθρονα δηλοῦσι τὴν τιμήν, ἣν μετὰ τὴν ἀνάστασιν

ohne die Wiedergabe des göttlichen Thrones für die Zeitgenossen des Künstlers verständlich. Und da er dessen Abbild darzustellen hatte, war seine Weglassung in ihr fast geboten, jedenfalls aber um so weniger bedenklich.

Die eben besprochene Komposition beweist unwiderleglich, dass die symbolische Ausdeutung der Altareinrichtung im V. Jahrh. schon vollkommen ausgebildet war, was auf weiter zurückliegende Anfänge derselben schliessen lässt. Zugleich führt sie uns einen Schritt weiter in der Entstehungsgeschichte der Etimasia. Indem hier die Nebenthrone mit den Diademen um den Altartisch mit dem Evangelium gruppiert sind, vertritt dieser gleichsam die Kathedra. Beide sind als eng zusammengehörig gedacht. Was aber immer noch, der äusseren Wirklichkeit entsprechend, im Ravennatischen Mosaik in zwei Gegenständen verkörpert ist, wird nun im Kunstsymbol in eine Darstellung zusammengezogen. Das Evangelium verdrängt alsbald die apokalyptische Rolle aus dem letzteren und tritt mit dem Throne in Verbindung. Vielleicht hat auch dafür der kirchliche Gebrauch geradezu das Vorbild geschaffen.[1] Zum mindesten ist eine solche Zusammenstellung als ständige Sitte der Konzilien bezeugt. Schon das Konzil zu Ephesus machte nach dem Zeugnis Cyrills von Alexandrien[2] Christus gleichsam zum unsichtbaren Vorsitzenden, indem auf einem leeren Throne

---

ὀφείλουσιν ἀπολάβειν οἱ δίκαιοι. Dass der Gedanke der Erhöhung in der Verbindung des Diadems mit dem Throne seinen künstlerischen Ausdruck findet, ist nur eine Wiederholung und Verallgemeinerung des Motivs von S. Maria Maggiore. Eingehender und noch deutlicher findet sich dieselbe Vorstellung ausgedrückt bei Pseudo-Germanus, Ἱστορία ἐκκλησ., p. 389: Βῆμά ἐστιν ὑπάβαθρος τόπος καὶ θρόνος, ἐν ᾧπερ ὁ παμβασιλεὺς Χριστὸς προκάθηται μετὰ αὐτοῦ ἀποστόλων, ὡς λέγει πρὸς αὐτοὺς ὅτι καθέσεσθε ἐπὶ ιβ' θρόνων κρίνοντες τὰς ιβ' φύλας τοῦ Ἰσραήλ· (= Ματθ. XIX, 28) θρόνοι δὲ λέγονται τὸ κήρυγμα τῆς πίστεως, ἐν ᾧ κτλ. ἐδίδαξαν, καὶ δι αὐτοῦ λαμβάνουσι τὴν ἀντιμισθίαν τοῦ κηρύγματος τὴν ἐπουράνιον βασιλείαν, ἐπεὶ καθέδρα ἐκεῖ οὐκ ἐστιν κτλ. Alles das wird vollends verständlich unter der von Germanus, a. a. O., p. 384 ausgesprochenen Grundvoraussetzung Ἐκκλησία ἐστὶν ἐπίγειος οὐρανὸς, ἐν ᾧ ὁ ἐπουράνιος Θεὸς ἐνοικεῖ κτλ.

[1] Kraus, Realencyklopädie d. chr. Alt. I, S. 456 bietet die Belege für die in der alten Kirche herrschende Sitte, das Evangelium auf dem Altartisch zur Verehrung ausliegen zu lassen. Der Anspruch auf die Proskynese wurde dem Evangelienbuche ganz ebenso wie dem Kreuze durch den Synodalschluss des II. Nicänums ausdrücklich gewährleistet, und bis heute wird es bekanntlich den orthodoxen Christen zum Kuss dargereicht. Es gilt eben in demselben Masse wie das Kreuz als Symbol Christi.

[2] Vgl. Mansi, Coll. conciliorum t. V, p. 241: σύνεδρον δὲ ὥσπερ καὶ κεφαλὴν ἐποιεῖτο (scil. ἡ ἁγία σύνοδος) Χριστὸν, ἔκειτο γὰρ ἐν ἁγίῳ θρόνῳ τὸ σεπτὸν Εὐαγγέλιον μονουχὶ καὶ ἐπιβοῶν τοῖς ἁγίοις ἱερουργοῖς· κρίμα δίκαιον κρίνατε κτλ.

das Evangelienbuch aufgestellt wurde. Eine Miniatur des IX. Jahrhunderts, welche sich auf das II. ökumenische Konzil bezieht, veranschaulicht uns diesen Brauch.[1] Und obwohl sie natürlich nicht als Zeugnis dafür gelten kann, so könnte er doch so weit zurückreichen. Durch denselben sollte den versammelten Vätern gewiss nicht ein nackter Hinweis auf das jüngste Gericht und die künftige Verantwortung gegeben werden, wenngleich eine rhetorische Wendung Cyrills eine solche Auffassung zu unterstützen scheint.[2] Es liegt ein viel konkreterer Sinn darin: die Gegenwart des Herrn selbst bringt das Evangelium der Versammlung zum Bewusstsein, wie die vorhergehenden Worte und die Erwähnungen derselben Thatsache auf anderen Synoden es aussprechen.[3] Unter diesen ist die auf das VIII. Konzil in Byzanz bezügliche Nachricht besonders bemerkenswert, weil nach ihr mit dem Evangelium der in Konstantinopel bewahrte Teil der Kreuzreliquie auf dem Thron vereinigt wurde.[4] Die Gewohnheit, es in dieser Weise aufzustellen, war aber schwerlich auf die ökumenischen Synoden beschränkt, sondern entsprach wohl nur einer allgemeineren, bei geistlichen Versammlungen und anderen Gelegenheiten geübten Sitte. Darauf weist ein Denkmal hin, bei dem jede Beziehung zu einem Konzil fern liegt. Das über der Königsthür der Agia Sophia auf dem alten Bronzebeschlag des Thürsturzes angebrachte Relief zeigt das aufgeschlagene Evangelium ganz so wie in der Pariser Miniatur auf der Kathedra von gleicher Gestalt, aber weniger prunkvoller Ausstattung ruhend.[5] Jedes andere Attribut der Etimasia fehlt, mit Ausnahme der herabfliegenden Taube, welche als typischer Schmuck der Bischofsstühle (s. u.) einen solchen in ihr zu erkennen

---

[1] Im Pariser Gregorcodex Nr. 510, f. 390; vgl. die Abb. bei Uwarow, Byz. Album (russ.), Taf. XX und Omont, a. a. O., pl. L, p. 28.

[2] Kraus, a. a. O. hat diesen durchaus subjektiven Zusatz Cyrills zu sehr in den Vordergrund gestellt und verallgemeinert. Auch hier tritt die apokalyptische Färbung des Symbols nicht stärker als sonst hervor.

[3] z. B. bei der wiederholten Erwähnung des Thrones mit dem Buch in den Akten des II. Nicänum; vgl. Mansi, a. a. O., XII, p. 999, 1051, 1114; XIII, p. 4, 203, 574, wo es einfach heisst, «προκειμένων τῶν ἁγίων καὶ ἀχράντων τοῦ Θεοῦ εὐαγγελίων».

[4] Vgl. de Rossi, Bull. di arch. crist. 1872, p. 129.

[5] Salzenberg, a. a. O., Taf. XVIII, 3: vgl. über die Entstehungszeit Lethaby and Swainson, a. a. O., p. 265. — Ein weiterer Beleg ist, wenn ich mich nicht täusche, sogar schon in einer Miniatur der Wiener Genesis gegeben. In der Szene, wo Jakob vor dem von ihm in Bethel errichteten Altar anbetet, ist offenbar das Bema einer Kirche wiedergegeben. Und hier scheint hinter dem Altar über den drei Sitzstufen in der Mitte — die Kathedra selbst fehlt allerdings — das offne Buch aufgestellt zu sein, ein Zug, dem Wickhoff (und Hartel), a. a. O., S. 154, Taf. XXV keine Beachtung widmet.

erlaubt. Liegt darin auch zugleich eine Bezugnahme auf den hl. Geist, die, wie wir sogleich ersehen werden, schon früh in dem Thronsymbol zum Ausdruck gelangte, so lehrt doch die Inschrift (s. S. 123[1]), dass dem Beschauer hier in erster Linie durch dasselbe der Logos als Mittler vor Augen gestellt wird. Nicht einmal an eine bestimmte apokalyptische Situation ist dabei zu denken.

Indem das Evangelium als die sichtbare Verkörperung des Logos aufgefasst wurde, musste aber in der allgemeinen Vorstellung umgekehrt sein regelmässiger Träger, der Altar, selbst zum Throne werden, auf dem jener ruht.[1] Das ist freilich eigentümlich griechisch gedacht und für den Abendländer in seiner ganzen Bedeutungsschwere nicht unmittelbar zu fassen.[2] Auf der Kathedra der Konzilien wie auf dem Thronsitz der Etimasia bedeutet das Evangelium den Λόγος σύνθρονος, von dem schon die Kirchenväter sprechen und den bis heute die liturgischen Gesänge des griechischen Gottesdienstes täglich preisen.[3] Das Bedürfnis nach der Versinnbildlichung dieser Wesensseite des Herrn war es, was zur Einführung des Buches neben dem Kreuze in das Kunstsymbol geführt hat. Und wie die apokalyptische Rolle von ihm verdrängt wird, so tritt auch die Beziehung auf die Wiederkunft zum Gericht gegen den substantiellen Inhalt immer mehr zurück.

Dass das Buch in dem Sinnbild wirklich an Stelle der apokalyptischen Rolle getreten ist, beweist ein anderes bisher so wenig wie das der Agia Sophia beachtetes, sehr altertümliches Relief, das unter einer Anzahl der interessantesten byzantinischen Skulpturen an der Nordseite von S. Marco eingemauert ist.[4] Es lässt zugleich in der Frage, wo die Komposition der in Lämmergestalt den im Thronsymbol verkörperten Herrn umstehenden Apostel ihren Ursprung hat, die Wagschale Roms stark in die Höhe schnellen. Wir erblicken da zu

---

[1] Germanus, a. a. O., p. 388 «ἔστι δὲ καὶ θ ρ ό ν ο ς Θ ε ο ῦ ἡ αὐτὴ (scil. τράπεζα), ἐ ν ᾧ ὁ ἐπουράνιος Θ ε ὸ ς ὁ ἐποχούμενος ἐπὶ τῶν Χερουβὶμ σ ω μ α τ ι κ ῶ ς ἐ π α ν α π α ύ σ α τ ο». Das bestätigt ferner die russische Benennung des Altars, welche diesen Wortsinn hat (prjestol).

[2] Bezeichnend ist, wie sich bei Piper, a. a. O., S. 23 sogleich die abstrakte protestantische Vorstellung von der Autorität der hl. Schrift einmischt.

[3] Vgl. ausser der o. a. Stelle aus Pseudo-Sophronius noch Epiphanius, p. 496 (Migne): Λόγον τεκοῦσα τὸν σύνθρονον τοῦ Πατρὸς κτλ., Λόγον ὃν τετράμορφα ζῶα δοξολογοῦσιν. Für den griechischen Gottesdienst s. Οκτωῆχος ἡ μεγάλη. Βενετία, 1885, S. 362: Λόγος ἀόρατος ὁμοφυὴς τῷ Πατρὶ καὶ τῷ πνεύματι σύνθρονος κτλ. Russische Gesänge sind angeführt bei Prokrowsky, Wandmalereien alter griech. u. russ. Kirchen. Arb. des VII. archäol. Kongr. I. S. 266 (russ.).

[4] La Bas. di S. M., Dettagli, tav. 44. Es befindet sich in der zweiten Arkade von der Ecke.

den Seiten des Thrones in unbeholfener Perspektive je sechs Lämmer über, d. h. hintereinander aufgereiht, welche die l. und r. verteilte Ueberschrift Οἱ ἅγιοι Ἀπόστολοι benennt, dazu oberhalb des Symbols das in einem kleinen Medaillon eingeschlossene Christuslamm mit Nimbus und der Beischrift ὁ Ἀμνός. Wo der Thron steht, sagen uns die beiden Dattelpalmen, die ihn zuäusserst umgeben. Ihre niedrigsten Zweige neigen sich mit der himmlischen Speise tief zur Erde, wo unter jeder von ihnen zwei gefüllte Körbe zu stehen scheinen. Palmen zeigte auch das Apsismosaik der alten Petersbasilika hinter jedem Lamm, sie bezeichnen von alters her das Paradies. [1] Auf dem Throne finden wir alle Elemente des Mosaiks von S. Maria Maggiore wieder, — allerdings hat das Kreuz, das auch hier gleichsam aus dem Diadem herauswächst, eine einfachere dünne und schlanke aber doch nicht die spätbyzantinische Gestalt, — statt der Rolle aber das Evangelium auf dem entfalteten Sudarium (oder Sindon) auf dem Sitze selbst, obwohl ein hochgewölbter Schemel davorsteht. Hat der letztere schon ganz den Charakter eines byzantinischen Geräts, [2] so ist doch die Kathedra selbst in ihrem altertümlichen Bau derjenigen von S. Maria Maggiore und S. Pietro nicht unähnlich. [3] Das hohe Alter des Reliefs verrät aber vor allem die eigenartige Umrahmung durch Wülste einer Lorbeerguirlande. Darnach, wie nach seinem stilistischen Charakter, passt es sehr gut ins VII. Jahrh. hinein, in das wir es schon aus dogmatischen Gründen spätestens werden ansetzen dürfen. Wurde doch die noch im VI. Jahrh. sehr gebräuchliche Darstellung Christi in Gestalt des Lammes [4] durch das 692 in Konstantinopel tagende VI. Konzil (Trullanum) fortan für die griechische Kirche untersagt. [5]

Noch eine andere Glaubensvorstellung wirkte ebenso früh und gleich mächtig wie der Logosbegriff auf die Erweiterung der Kompo-

[1] Vgl. ausser den o. e. Mosaiken die Sarkophage u. a. Denkmäler mit dem gleichen Gegenstande oder verwandten Darstellungen bei Garucci, Storia, t. 345, 355, 386, 484 u. a.

[2] Vgl. z. B. den Schemel, auf dem Christus auf dem o. a. Elfenbein Romanos IV. steht (s. S. 206[1]); Molinier, a. a. O., p. 97.

[3] Dabei hat der Steinmetz seine Vorlage allerdings merkwürdig missverstanden, sodass es aussieht, als wenn das Kissen statt auf dem Sitz hinter der Rücklehne des Thrones läge.

[4] Vgl. die ganz ähnlichen Darstellungen des Lammes im Medaillon auf der Maximianskathedra und dem Kreuz Justins II. (Vatikan); Garucci, Storia, t. 416 u. 430.

[5] Hefele, a. a. O., III, S. 340. Allerdings ist das Verbot auch später nicht ganz steng eingehalten worden, wenigstens in der Kleinkunst; vgl. z. B. Schlumberger, L'Epopée byz. II, p. 20.

sition hin: die Dreieinigkeitslehre. Schon auf dem ersten Nicänum sanktioniert, gewann sie im Laufe des IV. Jahrh. so bedeutend an Geltung, dass die dritte Person der Gottheit auf dem zweiten ökumenischen Konzil in Konstantinopel in der Auslegung der Formeln im wesentlichen die Anerkennung ihrer Wesensgleichheit erlangte.[1] Es war eine ganz natürliche Folge dieser dogmatischen Entwicklung, wenn das neue Element der Gottesvorstellung nun auch in die sich an den Altar und die Kathedra knüpfende Symbolik eindrang, wie wir schon mehrfach zu bemerken Gelegenheit hatten (s. S. 225 u. 231). Der Geist, der auf dem himmlischen Throne mit dem Vater und Sohne vereint ist,[2] ruht auch auf dem Sitze des Vertreters Christi in der Kirche. Daher wurde der Bischofstuhl auch mit seinem Sinnbild, der Taube, geschmückt. Ein altes Sgraffitto und litterarische Zeugnisse lassen an der weiten Verbreitung einer solchen Sitte keinen Zweifel.[3] Ihre Rückwirkung auf die Kunstdarstellungen des göttlichen Thrones hat die Taube in die Etimasia hineingebracht. So finden wir dieselbe bereits in dem Mosaik der Priscuskapelle zu Capua aus dem V. Jahrhundert, das noch nicht einmal das selbständige Kreuz, sondern noch das ornamentale Kreuzmonogramm aufweist und dadurch noch seinen engen Zusammenhang mit den ältesten einfachen Formen des Symbols verrät.[4] Die Anwesenheit der Taube ist hier um so bemerkenswerter, als die auf dem Thronsitz liegende apokalyptische Rolle sowie die ihn umgebenden Evangelistensymbole in der ganzen Darstellung deutlich die apokalyptische Anbetung der Tiere erkennen lassen. Da aber in der Apokalypse nicht der geringste Anhaltspunkt für die Anbringung des Symbols der dritten Person der Gottheit gegeben ist, so ist die künstlerische Auffassung

---

[1] Harnack, Gesch. d. christl. Dogmatik, Bd. II, S. 278 ff.; Hefele, a. a. O., II, S. 11.

[2] Für das Alter dieser Vorstellung zeugt die nachfolgende Stelle der altspanischen (mozarabischen) Liturgie, welche noch viele Anklänge an die Formeln der alten morgenländischen Kirche bewahrt hat, bei Migne, Patr. l. LXXXV, p. 262: Seraphim quoque divinae sedis terribilem thronum alarum tegmine velant sui famulatus unum te fatendo cum Patre et Spiritu sancto Deum trine Confessionis preconio declarandum, in sede sydere (sic!); vgl. ferner 'Οκτωῆχος ἡ μεγάλη, S. 268. Πάτερ, υἱός καὶ τὸ σύνθρονον πνεῦμα τὸ θεῖον κτλ.

[3] De Rossi, Bull. di arch. crist. 1872, tav. IX, 2 p. 134, wo die Gestalt des Lehnstuhls und die zurückgezogenen Vorhänge es unzweifelhaft machen, dass eine wirkliche Kathedra (velata) dargestellt ist. Weitere Hinweise vgl. bei Martigny, Dict. des ant. chrét., p. 161.

[4] Garucci, Storia, tav. 257; vgl. Ainalow, a. a. O., S. 149 ff. — Die begleitenden Evangelistensymbole gehören hier noch dem in meiner Leipziger Diss. Cherubim, Throne u. Seraphim, S. 41 ff. nachgewiesenen ältesten 6 flügeligen Typus an.

offenbar schon von dem Schmuck des Kirchengeräts und der erweiterten Gottesvorstellung beeinflusst, die ihre Ausprägung im Bilde forderte. Dogma und christliche Symbolik verschieben bereits die wortgetreue Auffassung der biblischen Schilderung.[1]

Wir ersehen aus der Gesamtheit der Denkmäler, dass im V. Jahrh. alle Grundelemente der Etimasia gegeben, wenngleich noch nirgends in einer Darstellung vereint waren, sodass kein weiter Schritt mehr bis zur Entstehung der späteren Komposition übrig blieb. Zugleich erkennen wir, wie sie sich in der Richtung zu einem allgemeinen Gottessymbol entwickelt. Indem sie ihren Platz an der Stirnseite der Altarnische behauptete und bei der Verschmelzung der Basilika mit dem Centralbau in der byzantinischen Architektur an das Gewölbe des Presbyteriums selbst versetzt wurde, drang im Laufe der Zeit jene durch dogmatische Einflüsse bewirkte Verallgemeinerung ihres Sinnes Hand in Hand mit der rasch fortschreitenden symbolischen Ausdeutung des gesamten Heiligtums und seiner Teile immer mehr durch. Diese Entwicklung brachte es mit sich, dass das, was in den Basiliken des V—VI. Jahrh. noch als die apokalyptische Offenbarung und Anbetung verstanden wird,[2] bald immer mehr als Sinnbild der dreieinigen Gottheit in ihrem himmlischen Wohnsitz aufgefasst werden konnte, ja musste. So gilt das Gewölbe des Altarraumes nach alter liturgischer Anschauung als das Abbild des ersten Himmels und Sitzes der Gottheit.[3] Der göttliche Thron ist das Symbol der letzteren in ihrer jenseitigen Herrlichkeit, zu der Christus durch die Himmelfahrt erhöht worden ist[4] und in der er sich am jüngsten Tage offenbaren

---

[1] Mit Reichel, a. a. O., S. 36 einen Zusammenhang der Taube mit den Göttertieren heidnischer Throndarstellungen anzunehmen, ist hingegen keinerlei Anhalt vorhanden.

[2] Welchen breiten Raum die apokalyptischen Vorstellungen auch in der Altarsymbolik einnehmen, geht aus den o. a. Stellen des Pseudo-Sophronius und Germanus hervor, der geradezu mit den Worten fortfährt: Ὑποδεικνύει δὲ καὶ τὴν δευτέραν αὐτοῦ παρουσίαν, καθ' ἣν κτλ (allerdings wohl jüngere Auffassung; s. u.).

[3] Vgl. Pseudo-Sophronius, p. 983 (Migne) Μόαξ ὁ ἐπάνω τοῦ βήματος τύπος τοῦ πρώτου οὐρανοῦ, τὸ δὲ λοιπὸν στέγος τῆς ἐκκλησίας εἰς τύπον τοῦ φαινομένου οὐρανοῦ κτλ. Die Stelle gehört ebenso wie die o. a. zu den ältesten Bestandteilen des liturgischen Kommentars. Krasnoseljzew, Ueber alte liturg. Erklärungen. Odessa, 1894 (russ.), der die unter dem Namen des Sophronius überlief. Schrift von den späteren Zusätzen (aus Theodoros von Andida, aus dem auch die uns vorliegende Redaktion des Pseudo-Germanus vielfach schöpft, u. a. jüngeren Liturgikern) gereinigt hat, führt a. a. O., S. 47 ff. die Entstehung der symbolisch-mystischen Ausdeutung in den Kreis und die Zeit Cyrills von Jer. u. des sog. Dionysius Areop. zurück. Vgl. auch Pokrowski, a. a. O., S. 211 ff.

[4] Vgl. die S. 215[3] angeführten Stellen des Pseudo-Sophronius und Joh. Chrysostomus. In der Kunst findet diese Anschauung durch die Hinzufügung des

wird. Und so sind es auch nicht mehr die symbolischen Tiere und die Aeltesten der Apokalypse oder die Apostel, die ihn anbeten, sondern ihn umstehen lobsingend alle himmlischen Mächte, Engel und Herrschaften. Wir erkennen hier bereits den Einfluss der Liturgie auf die Kunst. In den Formeln der sogenannten Präfatio waren den Cherubim und Seraphim, die nach altjüdischer Anschauung den Thron Gottes umgeben und denen die symbolischen Tiere der Apokalypse entsprechen, sehr früh die übrigen Engelsordnungen hinzugefügt worden.[1] Das «dreimal heilig!» des Präfationsschlusses aber wird sowohl in den ältesten Liturgieen der orientalischen Kirche wie in dogmatischen Erörterungen ausdrücklich auf die Dreizahl der göttlichen Personen bezogen.[2] Den Byzantinern war das offenbar eine ganz geläufige Vorstellung, die z. B. in einem Kanon des grossen Dogmatikers der bilderfreundlichen Partei Theodoros Studita ausgedrückt ist.[3] Und doch hat die Kunst auch die Begleitfiguren des Thrones wohl kaum ohne Vermittlung des Kultus den poetischen Schilderungen der Liturgie entlehnt. Sie finden ihr Vorbild in den beiden Diakonen, die zu den Seiten des Altars stehen und die Flabella mit der Darstellung der Cherubim und Seraphim, ihrer himmlischen Partner, schwingen.[4] In den meisten

Thrones bei der Darstellung der Himmelfahrt auf den Ampullen von Monza ihren Ausdruck; Garucci, Storia t. 434, 2 u. 3; 435, 1.

[1] So schon in der ältesten der uns erhaltenen orientalischen Liturgieen im VIII. Buche der apostolischen Konstitutionen; Daniel, Cod. liturgicus IV, p. 48 u. 66. Vgl. Duchesne, a. a. O., p. 56 u. meine Diss., S. 14. Auch die Liturgie der Monophysiten (des Pseudo-Basilius) führt sämtliche neue Ordnungen mit den Worten (Uebs.) an: sedens super thronum gloriae tuae, quem adorant omnes potestates sanctae; circa quem consistunt Angeli et Archangeli, Principatus, Potestates, Throni, Dominationes, Virtutes, etc.; Daniel, a. a. O., IV, p. 151.

[2] In der Anrede der Präfatio werden alle drei Personen der Gottheit in der nestorianischen Liturgie (des Taddäus und Maris) genannt, die wenn auch in einer verkürzten Redaktion des VII. Jh. wohl noch aus dem V. Jh. herrührt; vgl. Duchesne, a. a. O., p. 59. Vgl. damit den o. a. Text der mozarabischen Liturgie u. a. m. bei Migne, p. 119, 130, 262: Tibi etc. trigeminae laudis concinentes (scil. canticum); — vocabulo sanctitatis magnificantes equalitatem etc. Trinitatis. In der alexandrinischen Liturgie (des hl. Marcus) wird das sogenannte Trisagion ausdrücklich an Vater, Sohn u. hl. Geist gerichtet; vgl. Daniel, cod. liturg. IV, p. 180. Dieselbe Auffassung tritt schon bei Athanasius I, 86 (Migne) und Dionysius Areop., p. 212 hervor und wird von Joh. Damascenus III, 848 (Migne), De hymno Trisagio mit Aufbietung verschiedener älterer Zeugnisse verfochten.

[3] Theod. Studita, p. 1772 (Migne) ἡ ἄκτιστος μοναρχία, πάτερ, υἱὲ καὶ τὸ ἅγιον Πνεῦμα, σὲ προσκυνοῦμεν, ἣν τὰ Χερουβὶμ τὰ πολυόμματα κτλ. ὑμνολογουσιν κραυγάζοντες· ἅγιος, ἅ., ἅ. εἶ ὁ Παντοκράτωρ ὕψιστε; vgl. Joh. Dam., p. 41: Ἅγιος γὰρ ἅ. ἅ. ὑμνοῦντα τὰ Σεραφὶμ καὶ τῇ Τριάδι προσάγοντα τὸν ὕμνον ὑμνοῦσι τὸν Ἰησοῦν. εἷς γὰρ τῆς Τριάδος ὁ Ἰησοῦς (bei Migne, Patr. gr. XCV).

[4] Die Diakonen mit den Flabella werden schon in den apostolischen Konstitutionen erwähnt, in denen noch der praktische Zweck dieses Gebrauchs, der in der

Fällen finden wir daher die Etimasia wenigstens von zwei Engeln umgeben, und zwar am häufigsten von Sechsflüglern, fast ebenso oft aber auch von Erzengeln und mitunter auch von beiden Klassen. Dafür bietet die monumentale Kunst freilich nur ein ziemlich spätes Beispiel in dem Apsismosaik des Domes von Monreale.[1] Um so wichtiger erscheint das Zeugnis der in Nicäa erhaltenen Komposition, aus dem sich ergiebt, dass noch verschiedene andere Engelklassen in derselben kaiserlichen Prunkgewandung wie die Erzengel in Verbindung mit dem Throne dargestellt worden sind. Diese haben wohl nur, dank ihrer greifbareren individuellen Ausgestaltung, in der Mehrzahl der Denkmäler allein den Platz behauptet.

Dass der Thron mit dem Kreuze, dem Buche und der Taube oder auch nur mit den beiden letztgenannten Attributen in der byzantinischen Kunst die dreieinige Gottheit im allgemeinen Sinne verkörpert,[2] bestätigt das Vorkommen der Etimasia im Zusammenhange verschiedener Kompositionen sowie für sich allein an solchen Stellen, wo keine andere Vorstellung, am wenigsten aber eine unmittelbare Beziehung auf die Apokalypse ungezwungen ihren Platz findet. In jedem einzelnen Falle erscheint sie dann dem besonderen Zwecke entsprechend gestaltet. Ganz in der Bedeutung des kirchlichen Symbols nimmt sie auf zahlreichen Erzeugnissen der Kleinkunst, auf emaillierten Bucheinbänden, Beschlägen von Heiligenbildern, Hostienschalen[3] u. a. m. den Mittelpunkt oder die höchste Selle inmitten von Heiligenmedaillons und Engelsgestalten ein, um die Anwesenheit der Gottheit unter ihnen anzuzeigen. Mitunter ist darin ein deutlicher Hinweis auf die Erhöhung des Herrn enthalten, in anderen Beispielen aber liegt er gänzlich fern.

Abwehr der Insekten von den hl. Gaben besteht, klar hervortritt und ihre Zahl unbestimmt gelassen wird; vgl. Duchesne, a. a. O., p. 59. In der späteren rein symbolischen Handlung wird uns die Zweizahl vor allem durch die Darstellungen des Abendmahls der Apostel in liturgischer Form verbürgt, z. B. in dem Mosaik der Kiewer Sophienkathedrale; vgl. Ainalow u. Redin, Die Kiewer Sophienkath., Taf. V, 17 u. Alte Kunstdenkm. von Kiew, S. 15. — Die Parallele hat schon in die Kommentare des Pseudo-Germanus, p. 419 und Pseudo-Sophronius, p. 3984 (jüngere Bestandteile) Eingang gefunden.

[1] Gravina, a. a. O., tav. 14. B.; vgl. auch die u. a. Denkmäler der Kleinkunst.

[2] Diehl, a. a. O., p. 82 hat bei der Erklärung des Mosaiks von Nicäa ganz richtig die in der Etimasia liegende Beziehung auf die Dreieinigkeit empfunden.

[3] Vgl. den Buchdeckel von Siena bei Labarte, Hist. des arts industriels III, pl. LXI; die sogen. Pala d'oro bei Pasini, Il Tesoro della Bas. di S, M., t. XV u. das Chachuli'sche Heiligenbild bei Kondakow, Emails der Samml. Svenigorodski, S. 134 ff., sowie ein in der hl. Grabeskirche in Jerusalem erhaltenes (Phot. d. russ. archäol. Inst.); das Kreuz von Cosenza bei Schlumberger, a. a. O., p. 273, die Hostienschale von Xeropotamu bei Brockhaus, a. a. O., S. 50 (Beschr.) u. a. m.

In durchaus folgerichtiger Auffassung finden wir da, wo von der dritten der göttlichen Personen sozusagen gar nicht die Rede ist oder wo der Sohn sich während seiner Menschwerdung vom Vater getrennt hat und der Geist ebenfalls von jenem zu ihm sich niederlässt, den leeren Thron abgebildet, ja sogar unter Umständen diesen mit der Darstellung der Dreieinigkeit in dem der alttestamentlichen Anschauung entsprechenden Bilde der drei Engel vereinigt.[1] Das ist z. B. der Fall bei der Szene der Verkündigung und Rückkehr Gabriels in den Himmel der Miniaturenhandschriften des Jakobus Monachus in Paris und Rom.[2] Wenn hier auf dem Purpurkissen des Sitzes nicht nur das Buch und das Kreuz, sondern auch die Taube fehlt,[3] so spricht sich darin vollkommen verständlich die Vorstellung aus, dass in dem dargestellten Zeitpunkt die in der Inkarnation und Geistesausgiessung sich vollziehende Differenzierung der dreieinigen Gottheit noch nicht erfolgt war. Analog liegt der Fall bei den Darstellungen der Taufe Christi, in denen vom XI. Jahrh. an über der Gestalt des Heilands im Himmelssegment die offne Himmelsthür mit dem leeren Thron zu erblicken ist, während die Taube von oben zum Täufling herabfliegt.[4] Umgekehrt finden wir die Symbole aller drei Personen: Thron, Buch und Taube vereinigt in einer mehrfach in der monumentalen Malerei vertretenen Komposition der Geistesausgiessung.[5]

---

[1] Den leeren Thron fasste schon Durand, a. a. O., p. 34 als Symbol Gottvaters auf. Doch ist er erst in byzantinischen Darstellungen nachweisbar und demnach wohl erst durch Abstraktion aus dem Sinnbild der Erhöhung des Sohnes abgeleitet. So erblicken wir ihn im Pariser Ev. 74 in der Darstellung der Parabel vom reichen Mann im Paradiese, sowie im verwandten Ev. von Jelisavetgrad; vgl. Pokrowski, Das Evang. in den Denkm. der Ikonogr., S. 216 ff. (russisch). In der Kapelle S. Zenone in S. Prassede haben wir es nicht mit einem leeren, sondern mit einem kreuzgeschmückten Thron zu thun; Garucci, Storia, t. 287. Vielleicht liegt dem ein sehr altes Vorbild zu Grunde, doch mag in diesem Falle am ehesten unter dem Einfluss abendländischer Anschauung der Gedanke an das Lehramt Christi die Darstellung beherrschen. Petrus und Paulus umstehen seinen Thron nicht mehr als Vertreter der ecclesia e gentibus und ex circumcisione, sondern als die Apostel Roms.

[2] Seroux d'Agincourt, Hist. de l'art. par les mon. V, pl. 50, 3; Pokrowski, a. a. O., S. 15 (m. Abb.), dessen Erklärung ich hier folge.

[3] In der Pariser Miniatur ist nach Pokrowski, a. a. O., S. 15 in der zweiten Szene (durch Missverständnis des Kopisten) die vollständige Etimasia wiedergegeben.

[4] Im Pariser Evangeliar Nr. 75 und im Ev. Urb. 2 der Vatikana, sowie in den Fresken von Chilandari und Watopädi auf dem Athos; vgl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, Taf. XIII, 8 und Pokrowski, a. a. O., S. 182.

[5] In der Agia Sophia auf der Südempore, wo die Darstellung jedoch schwerlich zu den ursprünglichen Bestandteilen des Mosaikschmucks gehört, in Hosios Lukas im Scheitel des Altargewölbes, an dem auf diese Weise das Symbol zugleich seinen herkömmlichen Platz behauptet, endlich in S. Marco in der Kuppel des Westarms; vgl. Salzenberg, a. a. O., Taf. XXXI; Diehl, L'égl. et les mos. de S.

Sie zeigt in sämtlichen Denkmälern die so zusammengesetzte Etimasia im Mittelpunkt, von der Aureole umgeben, und von ihr ausgehend zu den rings herum verteilten Gestalten der Apostel die Strahlen mit den feurigen Zungen. Nicht nur in der Unmöglichkeit, die Taube zu einer Mehrzahl von Personen anders in anschauliche Beziehung zu setzen, sondern in der Vorstellung selbst, nach der die Jünger des Geistes doch nur teilhaftig werden, ohne ihn in seiner gesamten Fülle in sich aufzunehmen, ist es begründet, wenn sein Symbol in diesem Falle auf dem Throne verharrend dargestellt wird. Mit jenen Mosaiken stimmt in allem eine Miniatur des Pariser Gregorcodex überein,[1] von der allgemeinen Anordnung, welche hier die gewöhnliche und nicht eine centrale ist, und von einer interessanten Zuthat abgesehen. Unter dem Buche findet sich noch das Diadem, das wir nach den älteren Beispielen seines Vorkommens (s. S. 222 u. 233) als Hinweis auf die Herrlichkeit des Herrn aufzufassen haben. Es ist für unseren besonderen Zweck nicht unwichtig festzustellen, dass dieses Element der altbyzantinischen (bezw. altchristlichen) Ikonographie noch in der Kunst des IX. Jahrh. fortlebt. Wir begegnen ihm in keinem Denkmal des II. Jahrtausends, während das Sudarium zu einem bleibenden, wenngleich später vielleicht nicht mehr verstandenen, Bestandteil der Komposition geworden ist, das nie zu fehlen scheint. In der Pariser Miniatur kommt es vor dem Sitz herabhängend aus dem Diadem hervor. Ueberall fehlt aber bei der Geistesausgiessung das Kreuz. Es bildet also durchaus nicht einen unerlässlichen Bestandteil des Symbols.

Aus alledem geht hervor, dass die Komposition der sogenannten Etimasia einer ungemein reichen Abwandlung fähig ist und dass ihr Grundmotiv zugleich auch das einzige ganz feste Element in ihr bildet. Bei einem so flüssigen ikonographischen Zustande ist es wohl auch nicht zu verwundern, wenn mitunter eine gewisse Unklarheit eintritt und das Fehlen oder Vorhandensein eines Attributs einmal unverständlich bleibt.[2] Im allgemeinen aber ist sich offenbar die

---

Luc., p. 70 und La Bas. di S. Marco., tav. VI. Kondakows Erklärung der Etimasia im Sinne des Symbols der Kirche, auf der der hl. Geist ruht, ist hier vollkommen unzureichend; Kondakow, Hist. de l'art byz., p. 180.

[1] Vgl. Uwarow, a. a. O., Taf. XX; Omont, a. a. O., pl. XLIV, p. 25; Pokrowski, a. a. O., S. 450, der hier richtig deutet. — Das von Omont hier nicht erwähnte Tuch scheint mir trotz der starken Zerstörung noch erkennbar zu sein.

[2] So fehlt z. B. in Monreale das Buch, was begreiflich ist, da seine Bedeutung dem katholischen Kult fremd war; Gravina, a. a. O., t. 14 B. Auffallender ist es, dass das von Salzenberg beschriebene Mosaik am Triumphbogen der Agia

byzantininsche Kunst sowohl der Bedeutung des ganzen Symbols wie seiner einzelnen Bestandteile vollkommen bewusst. Wir müssen daraus auf einen wesentlichen Bedeutungsunterschied für diejenige Form schliessen, in der uns die Etimasia regelmässig im Weltgerichtsbilde begegnet. Lässt sich doch in diesem die Taube, welche im kirchlichen Symbol nie und in anderen Darstellungen nicht ohne besonderen Grund fehlt, kein einzigesmal nachweisen.[1] Als das wichtigste und nur ganz ausnahmsweise fehlende Hauptmotiv erscheint hingegen hier das Kreuz, ihm gegenüber sinkt sogar der Thron in einzelnen späteren Darstellungen fast zur Bedeutung eines blossen Sockels herab. Bei einer so durchgehenden Verschiedenheit kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Etimasia in die Gesamtkomposition des Weltgerichts als ein fertiges, durch beabsichtigte Umgestaltung (beziehungsweise Vereinfachung) des Gottessymbols gewonnenes Motiv eingefügt worden ist und sich nicht innerhalb des Gerichtsbildes allmählich entwickelt hat, wie ja auch in den ältesten und einfachsten Darstellungen des jüngsten Gerichts jede Spur davon fehlt.[2] Sie taucht zuerst in den Denkmälern der jüngeren byzantinischen Kunst vom XI. Jahrh. an auf und dürfte kaum viel früher in die Komposition Eingang gefunden haben.[3] Dafür spricht auch, dass weder in der dem Johannes Damascenus zugeschriebenen Apologie gegen Konstantin Kopronymus, die auf die bildliche Darstellung des Gerichts Bezug nimmt, noch in den Nachrichten über das für den Bolgarenfürsten Boris I. († 888) von einem griechischen Künstler gemalte Bild

---

Sophia die Taube vermissen lässt; vgl. Salzenberg, a. a. O., S. 109. Ein Irrtum ist dabei um so weniger ausgeschlossen, als die Darstellung ihm unverständlich blieb, vermochte er doch in dem weissen Reif den Dornenkranz nicht zu erkennen, um den es sich dabei allein handeln kann. Uebrigens gehört das Mosaik erst der spätesten Zeit an; vgl. Lethaby and Swainson, a. a. O., p. 279 u. 285.

[1] Auf diesen Umstand hat schon Pawlowski, Die Mal. d. Cap. Palatina, S. 51 u. Revue arch. 1894, p. 332 hingewiesen.

[2] So in der Miniatur des Cosmas Indikopleustes, welche den altbyzantinischen Grundtypus vertritt; Garucci, Storia, t. 153. Vgl. zur Deutung die klärenden Ausführungen Ainalow's, Die hellenist. Grundlagen u. s. w., S. 22 ff.

[3] Das älteste uns bekannte Beispiel bietet das Pariser Ev. 74 (mit Lanze und Schwamm aber noch ohne Dornenkrone und Nägel). Ich verdanke seine Kenntnis einer mir von A. Haseloff freundlich zur Verfügung gestellten Photographie. Ferner im Vatikanischen u. Pariser Psalter des XI. Jh.; vgl. Pokrowski, Das Weltger. in den byz. u. russ. K.-Denkmälern. Arb. d. VI. archäol. Kongr. (russisch) III, S. 298. Dem XII. Jahrh. gehört die Miniatur im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg und das Mosaik von Torcello an, dem XV. bereits die Freske der Uspensky'schen Kathedrale in Wladimir; vgl. Durand, a. a. O., pl. IV; P. Jessen, Die Darstellung d. Weltgerichts in der Kunst des Abendlandes, Taf. I; Pokrowski, a. a. O., III, Taf. 2.

das Motiv Erwähnung findet.[1] Diese Thatsache ist um so auffälliger, als schon in der ältesten Weltgerichtsschilderung des Ephraim Syrus († 378) sowohl die Vorstellung von der Bereitung des schrecklichen Thrones wie die vom Erscheinen des Kreuzes in engem Zusammenhange gegeben ist.[2] Entsprungen ist die letztere, wie Ephraim selbst andeutet, der Stelle des Matthäusevangeliums (XXIV, 30), in der vom Erscheinen des Zeichens des Menschensohnes am Himmel die Rede ist. Die Phantasie des syrischen Mönchs wurde aber offenbar schon von der Anschauung des Kreuzthrones der konstantinischen Basilika in Jerusalem dazu angeregt, sich jene Vision unter einem ähnlichen Bilde auszumalen. In einem anderen Zuge seiner Schilderung verrät sich deutlich, wie er ganz im Banne der von Palästina aus verbreiteten Legenden und Wunderberichte steht. Dort hatte man im Jahre 346 das Phänomen eines strahlenden Kreuzes, welches zwischen Golgatha und dem Oelberg am Himmel stand, beobachtet. In einem angeblichen Briefe Cyrills von Jer. an Konstantin d. Gr. und einem anderen Zeugnis spricht sich das Staunen der Zeitgenossen darüber aus.[3] Von dort nahmen auch andere Legenden ähnlicher Art ihren Umlauf (s. u.). Und so hat sich schon Ephraim Syrus diese Vorstellung zu eigen gemacht. Bei der Beliebtheit seiner Homilien in der griechischen Kirche ist es leicht zu verstehen, dass seine Schilderung in Byzanz auf die theologische Spekulation und endlich auch auf die künstlerische Phantasie Einfluss gewann und dass man in Folge dessen das bereits gegebene Thronsymbol dem alten Typus des Weltgerichtsbildes einfügte unter gleichzeitiger Beziehung auf das Psalmwort, das von der Bereitung des Thrones zum Gericht redet,[4] das vielleicht auch Ephraim schon im Auge hat. Im Zusammenhange damit dürfte auch zuerst die Bezeichnung der Komposition als Etimasia aufgekommen sein. Sie wurde zugleich wieder dem besonderen Zwecke entsprechend gestaltet. Während die Taube ausschied, übernahm man zugleich mit dem Kreuze das Evangelium, das auf Grund apokalyptischer Vorstellungen[5] hier eine gewisse Umdeutung

[1] Pokrowski, a. a. O., S. 296 ff.

[2] Voss, Das jüngste Gericht in der K. des frühen Mittelalt., S. 66 ff. (mit Textauszug aus Ephraim).

[3] Cyrill Hier., p. 1169; vgl. dazu Ainalow, Die Mos. d. IV. u. V. Jh., S. 140.

[4] Matth. XXIV, 30; Ps. IX, 8 u. 88 (89), 14, wo sich der Ausdruck ἑτοιμασία selbst vorfindet. Dass die Erscheinung des Kreuzes auf dem Throne im Sinne der Bereitung des letzteren, von der der IX. Psalm spricht, verstanden wurde, lehrt eine interessante Interpolation dieser Psalmstelle bei Germanus, a. a. O., p. 253: Ἐκάθισεν ἐπὶ θρόνου [σταυρικοῦ] ὁ κρίνων δικαιοσύνην.

[5] Voss, a. a. O., S. 73.

als Buch des Gerichts erfuhr. Den Hinweis auf das Leiden des Herrn aber, der schon in dem ersteren von je her enthalten war, suchte man zu verstärken. Dadurch erklärt sich das Eindringen der Leidenswerkzeuge: Lanze, Schwamm und Dornenkrone. Sie dienen zur Betonung des Gedankens von dem strafenden Richter, auf dem in der Weltgerichtsdarstellung der Nachdruck liegt, und fehlen daher nie in dieser. Wenn sie sich gelegentlich auch in späteren Beispielen des kirchlichen Symbols und auf Denkmälern der Kleinkunst finden,[1] ohne aus ihm die Taube zu verdrängen, so ist darin wohl nur eine Rückwirkung des umgebildeten Motivs der Gerichtsszene auf das allgemeine Sinnbild zu erkennen, mit der die Verbreitung der neuen Benennung Hand in Hand geht. Auch diesen jüngsten Bestandteilen des Etimasiabildes haben zweifellos die heiligsten Reliquien der morgenländischen Kirche zum Vorbilde gedient.[2] Die Lanze, mit der die Seite des Herrn durchstochen worden war, und der Rohrstab mit dem Schwamm befanden sich bis zum J. 634, in dem sie durch Heraklius nach Konstantinopel übergeführt wurden,[3] in Jerusalem und waren dort, wie bemerkt, zur Anbetung an erhöhter Stelle ausgestellt. Dass sie im Kunstsymbol erst spät Nachbildung gefunden haben, ist wohl dadurch zu erklären, dass sie schon etwas jüngerer Herkunft und daselbst jedenfalls ursprünglich nicht mit dem heiligen Throne vereinigt waren. Vor allem wirkte aber die Bedeutungsentwicklung der Komposition, bevor diese in das Weltgerichtsbild einging, ihrer Hinzufügung eher entgegen, als dass sie Anlass dazu geboten hätte, während das letztere später sichtlich die Auffassung des Symbols beeinflusst.[4]

Durch die vorstehenden Ausführungen, mit denen wir wegen des verwickelten Zusammenhanges der ganzen Frage, die nur in einer

---

[1] So z. B. in Monreale und auf dem bei einer mittelalterlichen Restauration hinzugefügten Mosaik von S. Paolo f. le Mura; vgl. de Rossi, Mus. crist., tav. XXXV. Ebenso auch auf der Mehrzahl der o. a. Erzeugnisse der Kleinkunst, von denen keins älter ist als das XI. Jahrhundert. (Das Kreuz selbst könnte in S. Paolo alt sein.)

[2] Den Gedanken, dass bei der Entstehung der sogenannten Etimasia die in Jerusalem verehrten Reliquien als Vorbilder gewirkt haben, hat zuerst Kondakow ausgesprochen; vgl. Redin, a. a. O., S. 34 (ohne bestimmten Hinweis). Doch spricht gerade bei den Leidenswerkzeugen gegen eine so frühe Einwirkung auf das Kunstsymbol der Umstand, dass sie in altbyzantinischen Denkmälern nie beim Throne, sondern nur für sich vorkommen (im herabgenommenen Apsismosaik von S. Michele in Affricisco; vgl. Redin, a. a. O., S. 199).

[3] Theophanes, p. 517 (Bonn) «ἄρας καὶ τὰ τίμια ξύλα κτλ.»; vgl. Kondakow, Byz. Kirchen u. s. w., S. 46.

[4] Vgl. Millet, a. a. O., p. 85 zu den spätbyzantinischen Fresken von Mistra u. a. m.

Monographie erschöpft werden könnte, so weit auszugreifen gezwungen waren, dürfte das Fehlen der gewöhnlichen Beischrift und der Leidenswerkzeuge in dem Mosaik von Nicäa erst die rechte Beleuchtung erhalten. Auch findet alles, was es an Nebenelementen enthält, aus den älteren Denkmälern seine befriedigende Erklärung. Wir haben das Tuch, welches unter dem Buche hervorkommt, als alte Zuthat von reliquienhafter Bedeutung erkannt. Das mit ihm verbundene Juwel dürfte am ehesten als ein Ueberbleibsel des königlichen Diadems aufzufassen sein, ja es war dem Künstler wahrscheinlich noch als solches verständlich. Begegnet es uns doch noch in der Miniatur des Pariser Gregorcodex, und wenn es auch nicht mehr wie dort die Form des Reifes der byzantinischen Kaiserkrone hat, so lässt sich darin wohl eine ähnliche Binde erkennen, wie sie die Engel dort (s. u. § 4) und anderwärts tragen, die durch ein Gehänge von goldnen Bommeln reicher verziert ist. Für diese Deutung spricht noch der Umstand, dass das Tuch wie durch dieselbe hindurchgezogen erscheint. Das erinnert wieder an die Art, wie es in der Miniatur und sogar im Mosaik von S. Maria Maggiore aus dem Diadem hervorkommt. Eine interessante Besonderheit der Darstellung bilden ferner die Lichtstrahlen, welche vom Kreuze ausgehen. Wir werden sie auf dieselbe Quelle zurückführen müssen, aus der Ephraim Syrus die Vorstellung hat, dass es am jüngsten Tage die ganze Welt erhellen werde. Hier durchstrahlt es die drei himmlischen Zonen, welche den Sitz der Gottheit umgeben.[1] Eine Analogie für diese bietet die blaue Aureole der eben erwähnten beiden Denkmäler, eine noch vollkommenere aber die jüngst veröffentlichte Freske einer Grabkammer des VI—VII. Jahrhunderts in Sofia,[2] die ein grösseres vier Strahlen aussendendes, edelsteingeschmücktes Kreuz zwischen zwei kleineren inmitten einer sich nach innen lichtenden dreifachen Glorie zeigt. Endlich weicht das Mosaik von Nicäa von allen übrigen Darstellungen der Etimasia in der byzantinischen Kirchenmalerei auch

[1] Diese Vorstellung ist vom Judentum übernommen und lebt in der griechischen Kirche fort; vgl. 2 Kor. XII, 2 u. Cyrillus Hier., p. 256 (Migne).

[2] Ainalow, Die hellenist. Grundl. u. s. w., S. 198, der hier zur Erklärung wohl mit Recht auf die in der Byz. Zeitschr. 1895, S. 331 von Nestle veröffentlichte Kreuzauffindungslegende verweist, nach der das wahre Kreuz Christi von denen der Schächer durch einen von ihm ausgehenden Lichtschein unterschieden wurde. Auf das strahlende Kreuz von 346 (s. o.) wird von Ainalow, Die Mos. d. IV. u. V. Jh., S. 140 das von der gesternten Aureole umgebene in der Apsis von S. Apollinare in Classe sowie das des Mosaiks von S. Gennaro bezogen, wozu noch die Kreuze der Felixbasilika und der koptischen Freske des Weissen Klosters (das letztere sichtlich als Symbol Christi) hinzukommen; vgl. Wickhoff, Röm. Qu. Schrift, 1890, S. 169 und de Bock, a. a. O., Taf. XXII, 2.

dadurch ab, dass die Taube auf ihm mit dem Kreuze vereinigt ist und nicht auf dem Buche ruht.

Nach der ganzen Entwicklung der Komposition stellt sich das Kunstsymbol, wie es uns in der Koimesiskirche vorliegt, unzweifelhaft als eine Vorstufe des in der jüngeren byzantinischen Kunst verbreiteten Bildtypus dar. Nirgends spricht sich in ihm so rein wie hier seine allgemeine Grundbedeutung aus. Weder die auf Erden begründete, noch die apokalyptische Kirche, geschweige denn ein Vorgang des Weltgerichts, sondern das ewige Dasein der dreieinigen Gottheit wird dem Beschauer vor Augen gestellt. Ihr gilt, wie wir sahen, der Lobgesang der Engel, den das dreifache ἅγιος auf ihren Fähnchen ausspricht. Gewiss ist der von ihnen umstandene Thron das himmlische Gegenbild des Altars mit den bei der Liturgie fungierenden Diakonen [1] und die Parallele ist scheinbar deutlicher als in manchen Denkmälern des II. Jahrtausends wegen der einfachen Zusammensetzung des Bildschmucks. Und doch belehrt uns, wie wir bald sehen werden, die Inschrift unter den Füssen der Engel, dass der Sinn der Komposition damit nicht erschöpft ist, sondern dass ihre Anbetung sich zugleich auch nach einer andern Seite richtet, nämlich auf das Kind in den Armen der Gottesmutter in der Apsis. Um aber diesen dogmatisch-theologischen Zusammenhang zu verstehen, müssen wir uns zunächst der Betrachtung dieses Bildes zuwenden.

3. Die Gottesmutter mit dem Kinde.

Ein gleicher Bodenstreifen wie am Tonnengewölbe schliesst unten den Goldgrund der Apsis in ihrer vollen Breite ab. Seine Mitte nimmt ein breiter, nicht allzu hoher Schemel ein mit goldner oberer Fläche und schwarzen Seitenwänden, von denen die eine in falscher perspektivischer Verkürzung wiedergegeben ist. Dieser ist wieder wie der

---

[1] Der Parallelismus wird in den liturgischen Kommentaren geradezu ausgesprochen. Vgl. Pseudo-Germanus, p. 389: θυσιαστήριόν ἐστι καὶ λέγεται κατὰ τὸ ἐπουράνιον καὶ νοερὸν, ἐν ᾧπερ ἀντιτυποῦσι τὰς νοερὰς καὶ λειτουργικὰς ἱεραρχίας τῶν ἀΰλων καὶ ἄνω δυνάμεων καὶ οἱ ἐπίγειοι καὶ ἔνυλοι ἱερεῖς κτλ. παρεστῶτες καὶ λατρεύοντες τῷ Κυρίῳ διὰ παντὸς und p. 393: οἱ δὲ διάκονοι εἰς τύπον τῶν ἀγγελικῶν δυνάμεων κτλ., oder Pseudo-Sophronius, p. 983. (Migne) καὶ ὥσπερ λειτουργοῦσιν ἄγγελοι τοῦ Θεοῦ, οὕτως ἐν τῷ ἁγίῳ βήματι ἵστανται καὶ οἱ ἔνυλοι ἱερεῖς παρεστῶτες κτλ. (wie o.). Doch gehört nach Krasnoseljzew, a. a. O., S. 25 diese Stelle zu den jüngeren Bestandteilen des Kommentars, (demnach wohl auch die o. a. Texte aus Pseudo-Germanus), was ihre Beziehung auf das Mosaik in Nicäa nicht ohne weiteres berechtigt erscheinen lässt.

Schemel des göttlichen Thrones der Etimasia aus Ebenholz gezimmert zu denken und trägt einen ähnlichen Perlen- und Juwelenschmuck mit dem Unterschiede, dass die Steine abwechselnd grün und blau gefärbt (Smaragde und Hyazinthen) und durchweg von rechteckiger Gestalt sind (vgl. Fig. 3). Darauf steht die Panagia (s. T. I, 2), das Kind mit beiden, eng anliegenden Armen vor ihrer Brust emporhaltend, indem sie mit der einen Hand sein linkes Knie stützt und die andere an seine rechte Schulter legt. Ihr Körpergewicht ruht zum grössten Teil auf dem gestreckten rechten Bein, — das linke ist stark zur Seite gesetzt. Die mit roten Schuhen bekleideten Füsse kommen unter dem lang herabfallenden Untergewande hervor. In diesem entstehen unterhalb des Gürtels, der durch die Gestalt des Kindes verdeckt wird, schwere Steilfalten, nur der Umriss und das Knie des linken Beines zeichnen sich durch schrägere Züge und einige Nebenfalten ab. Ausserdem werden vom Untergewande nur noch die schmalen goldumsäumten Aermelaufschläge unter der Paenula sichtbar. Die letztere ist nach der gewöhnlichen Weise umgelegt und über den Kopf gezogen, sodass ihr längeres Ende in grossen Falten mit geschlängeltem Saum vom linken Arme bis unter das Knie, das andere vom rechten etwas weniger tief herabhängt. Sie ist mit einer schmalen Goldborte besäumt, über der Stirn und auf den Schultern mit goldnen Kreuzchen geschmückt und an beiden Enden mit goldnen (auf dem Goldgrunde rot wiedergegebenen) Quasten befranst. Auf den Armen schiebt sich dieses zugleich als Mantel und als Kopftuch dienende Obergewand in zahlreichen kleineren, abwärts gerichteten Querfalten zusammen. Auf dem Kopfe wird eine gestreifte Haube unter demselben sichtbar, in der linken Hand der Theotokos aber ein Taschentüchlein, — beides fast ständige Beigaben ihrer Kleidung in der Malerei. Die Farbe des Gewandes ist an allen seinen Teilen die gleiche schwärzlich blaue, also die des kostbarsten Purpurs. Mutter und Kind sind beide in voller Vorderansicht dargestellt, und zwar das letztere in sitzender Stellung, sodass die Füsse, an denen es Sandalen trägt, von vorn in Verkürzung gesehen erscheinen. Mit der erhobenen rechten Hand segnet es mit namenzeichnender Fingerstellung, in der linken hält es die Rolle. Seine Bekleidung besteht aus einer langen Tunika, von der nur der weite Aermel am rechten Unterarm und der zurückgeschlagene Saum über den Füssen zu sehen ist, während der Mantel den ganzen übrigen Körper umhüllt. Dieser wie auch das Untergewand sind in Gold mit roter Innenzeichnung und hellgrauen Schatten ausgeführt. Ein grün umrändeter Nimbus, auf dem ein weisses Kreuz

(mit rotem Kontur) eingelegt ist, umschliesst den rundlichen Kinderkopf, dessen Stirn unter dem Ansatz des krausen schwarzen Haares mit einer goldnen Binde umwunden ist.[1]

Während gegen alle sonstige Gewohnheit die Namensbeischrift der Theotokos fehlt, ist die Darstellung durch einen einzigartigen Zusatz erweitert und von einer innerhalb desselben befindlichen liturgischen Inschrift begleitet. Zuoberst im Scheitel der Conche erblickt man ein helles Segment, ungefähr von der halben Grösse des Nimbus der Panagia, das den Mittelpunkt eines grösseren aus drei konzentrischen Streifen von nicht ganz gleicher Breite bestehenden Halbrunds bildet. Es unterliegt keinem Zweifel, dass wir in ihnen drei himmlische Zonen zu erkennen haben, welche durch drei von dem innersten Kern ausgehende Lichtstrahlen durchschnitten werden. Die so entstehenden einzelnen Felder sind wie bei der Etimasia innerhalb jedes Ringes in wohlberechneter Abwechslung mit denen des vorhergehenden Streifens zur Nachahmung des Lichtspiels in hellerem oder dunkleren Grau und grünlichen Tönen gefärbt. Die Strahlen verbreitern sich nach unten hin und sind an ihren aus dem Halbrund heraustretenden Enden nicht glatt beschnitten, sondern in der Mitte eingebuchtet und gleichsam ausgefranst. Der mittlere Strahl umschliesst mit seinen fransenartigen Fortsätzen den Nimbus der Panagia. Um die äusserste Zone herum ist die erwähnte Inschrift auf dem Goldgrund in schwarzen, auf den Strahlen in hellgrauen grossen Buchstaben eingelegt. Ihr Wortlaut ist dem Psalm 110 (109), 3 [Text d. Septuaginta] entnommen und muss für die Deutung der Komposition, deren Sinn sie zu erläutern scheint, von hervorragender Bedeutung sein. Bevor wir uns aber näher mit ihr befassen, dürfte es geraten sein, uns über den ikonographischen Typus des Theotokosbildes klar zu werden.

Die Darstellung der Gottesmutter in der Apsis der christlichen Kirchen reicht sicher bis in das V. Jahrh. und vielleicht sogar vor das Konzil von Ephesus (430) zurück.[2] Wie ihre Erhöhung zu gött-

---

[1] Dieses in der Photographie und im Lichtdruck nicht wahrnehmbare Detail habe ich in meinen Notizen vermerkt, halte jedoch einen Irrtum nicht für völlig ausgeschlossen.

[2] Millet. a. a. O., p. 86 sieht darin mit Unrecht eine Ausnahme und hat Pawlowski, a. a. O., S. 55 missverstanden, der vielmehr sagt, dass Maria allein in der Apsis zurückblieb, als das Bild Christi die Kuppel einnahm. Zu den Denkmälern des V. u. VI. Jh. (s. u.) kommt noch das wichtige Zeugnis des Chorizius über die Kirchen der Hl. Sergios und Stephanus in Gaza hinzu, sowie die Angabe Mazocchi's über das Apsisbild in Capua vetere und die Nachricht über das der vom Bischof Ecclesius († 534) in Ravenna erbauten Kirche von S. Maria Maggiore; vgl. die Hinweise von Zimmermann, a. a. O., S. 8 u. 29. Da Bischof Symmachus wohl ein

lichen Ehren auf diesem erstritten wurde, so ist der Orient zweifellos auch mit der entsprechenden künstlerischen Gestaltung vorangegangen, gehört doch weitaus die Mehrzahl der erhaltenen älteren Denkmäler ihm oder dem von seinem Einfluss beherrschten Gebiet an. Meist erscheint sie in ihnen als die thronende Himmelskönigin,[1] seltener als Hodigitria,[2] in nicht viel späterer Zeit kommt neben dem erstgenannten verschiedentlich abgewandelten Typus[3] auch die stehende Orans ohne Kind in Aufnahme,[4] und sie wird allein oder mit dem Medaillon (Brustbild) Christi (nie mit der Vollgestalt) auf der Brust[5] während

---

jüngerer Zeitgenosse des Paulinus Nolanus war, braucht das Mosaik in Capua freilich nicht vor dem Jahr 430 entstanden zu sein; vgl. Müntz, Rev. archéol. 1891, 1, p. 81. Für dieses und die Bilder in Gaza ist die Mutter mit dem Kinde bezeugt; Chorizius, p. 86 (Boissonade): ἐνθεμένην ἐν κόλποις (= «in sinu gerens»; Müntz, a. a. O., p. 80[1]). Aber auch für das Ravennatische Mosaik ist wegen des Ausdrucks (Verbi Genitrix), diese Auffassung die weitaus wahrscheinlichere; vgl. Müntz, Amer. Journ. of archeol. 1885, p. 125.

[1] In der Basilika von Parenzo, in der Panagia Kanakaria auf Cypern, in der Agia Sophia von Saloniki und Konstantinopel; Garucci, Storia, tav. 276; Texier and Pullan, a. a. O., p. 142 ss; Salzenberg, a. a. O., S. 110, Taf. X; Smirnow, Wiz. Wrem. 1897, IV, Taf. II, S. 73. Dass Zimmermann, a. a. O., S. 70 auch A. Georgios in Saloniki hinzurechnet, ist unbegründet. Spätere Beisp. s. u.

[2] In der Panagia Angeloktistos auf Cypern aus dem V.—VI. Jh.; Smirnow, a. a. O. Taf. I, S. 34. — Sie kommt noch in Torcello vor; Venturi, La Madonna, p. 9.

[3] In Hosios Lukas, in Daphni, in Monreale, in S. Gregorio in Messina, in S. Marco u. s. w.; vgl. Schultz and Barnsley, The monastery of S. Luke in Stiris, pl. 50; Millet, Le monast. de Daphni, p. 109; Gravina, a. a. O., tav. 14 D.; Salazaro, Studij sui Mon. dell' It. merid., t. XXII; Rohault de Fleury, La Ste. Vierge II, t. CXI. Andere Beisp. s. u. und bei Millet, a. a. O., p. 86, n. 7.

[4] Zuerst vertreten im Oratorium von S. Venanzo, später in der Nea Basilius I (s. S. 134), in der Nea Moni auf Chios, in Kiew, in Gelati, im Dom zu Ravenna (jetzt erzb. Kap.), Cefalù, Murano u. s. w.; de Rossi, Mus. crist. t. XIX; Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1896, S. 140; Ainalow u. Redin, Alte Kunstdenkm., S. 19 und Die Kiewer Sophienkathedr., Atlas, Taf. III, 15, S. 40 ff.; Strzygowski, Röm. Qu. Schr. 1893, S. 11; Rohault de Fleury, La Ste. Vierge II, pl. CXIbis. — Zur Bedeutungsentwicklung vgl. vor allem Ainalow u. Redin, a. a. O., S. 39 ff. Den Ausgangspunkt bildet wohl die Himmelfahrtsdarstellung. Diese ist für die Apsis der Auferstehungskirche in Jerusalem durch den russischen Pilger Daniel (1101—1107) bezeugt und für die Himmelfahrtskirche auf dem Oelberg vorauszusetzen; vgl. Pawlowski, a. a. O., S. 55 und Ainalow, Die hellenist. Grundl., S. 185 ff. Auf eines dieser Mosaiken gehen die Ampullen von Monza zurück; Garucci, Storia, t. 433. 8 u. 10; 434, 2 u. 3; 435, 1. Maria ist hier Personifikation der Kirche und hat diese Bedeutung offenbar bereits in der symbolischen Fassung der Szene als Majestas, wie auf der Sabinathür, wo sie zwischen Petrus und Paulus steht; Ainalow und Redin, a. a. O., S. 39. Darnach sind auch die Goldgläser u. a. m. zu beurteilen. Auf solcher Grundlage sind Kompositionen wie das Apsismosaik von S. Venanzo erwachsen, die schliesslich zu ihrer Isolierung in der Apsis führten.

[5] In Neredizy bei Nowgorod (XII. Jahrh.), in Athen (XIV—XV. Jahrh.), aber in keinem byzantinischen Apsisbild aus guter Zeit, dagegen im inneren Bogenfeld des Hauptportals der Kachrije-djami (als Halbfig.); Pokrowski, Wandmal. griech.

des eigentlichen Mittelalters in Byzanz besonders beliebt. Für die in Nicäa vertretene Auffassung aber bietet in der Monumentalmalerei nur S. Marco zwei ähnliche Gegenbeispiele.[1] Diese Wiederholung lässt jedoch schon erkennen, dass wir es nicht etwa entgegen dem Charakter der byzantinischen Kunst mit einer vereinzelten Freischöpfung zu thun haben, sondern mit einem zwar selteneren, aber doch noch bis in's XII. Jahrh. fortlebenden Typus. Die ganze Darstellung hat etwas besonders Strenges und Feierliches. Zugleich empfindet man jedoch besonders in Nicäa einen der Komposition anhaftenden inneren Widerspruch. Bei aller Deutlichkeit der künstlerischen Absicht, die Mutter so darzustellen, als wenn sie das Kind frei emporhielte, wird doch die Art und Weise, wie sie es anfasst, dem sehr wenig gerecht. Der schwache Griff, mit dem sie sein linkes Knie stützt, ohne das Tüchlein aus der Hand zu lassen, reicht dazu nicht aus, und die auf seiner Schulter ruhende Rechte wirkt dabei vollends gar nicht mit. Streng genommen, schwebt das Kind vor ihrer Brust, doch kann auch eine solche Auffassung nicht beabsichtigt sein, da ihr jedes Berühren und namentlich diese Art desselben widerspricht. Die byzantinische Kunst scheut zwar solche Widersprüche nicht und vernachlässigt besonders in späterer Zeit ganz allgemein die Bedingungen des natürlichen Schwergewichtes beim Stehen, Halten und Tragen.[2] Vor die Entstehungsfrage eines festen ikonographischen Schemas gestellt, wird man aber wie hier im Einzelfalle dem Ursprunge dieses Zuges nachspüren müssen. Die einzig mögliche Erklärung ist die, dass die Komposition aus einer unklaren Vorstellung heraus und nicht selbständig erfunden ist. Und in der That erweist sich der ganze Typus schon durch die Stellung des Kindes als ein abgeleiteter. Dieses ist sitzend mit starker Verkürzung des Unterkörpers wiedergegeben, wie

---

u. russ. Kirchen, Taf. I; Bayet, Hist. de l'art byz., p. 257; Kondakow, Byz. Kirchen u. s. w., S. 183.

[1] Ueber dem Hauptportal und in der Grabkapelle des Dogen Zen; La Bas. di S. M. I, t. VII; Testo, p. 272, t. XVIII. — Ausser der u. a. Miniatur (der Kyriotissa), den Kreuzreliquiaren, Münzen und Bullen ist der Typus, soweit mir bekannt, nur vertreten durch das bei Rohault de Fleury, a. a. O. II, pl. CV abgeb. Relief (?) aus d. Vatikan (ohne Hinweis) und ein kleines in den 40er Jahren des v. Jh. in Venedig erworbenes Marmorrelief des XII. Jahrh., das im Kreuzgange der Friedenskirche zu Potsdam eingemauert ist. Auch scheint die Nikopeia in S. Marco (Halbfig.) ihm anzugehören; Pasini, Il Tesoro di S. M. Das Mosaik der Koimesiskirche ist nur von Diehl, a. a. O., p. 76 u. Millet, a. a. O., p. 86 auf ihn bezogen worden, sonst fälschlich auf die thronende Gottesmutter oder gar auf die Orans. In den Mosaiken von S. Marco und dem Potsdamer Relief ist die Händehaltung dahin verändert, dass Marias Rechte das Kind vor der Brust fasst.

[2] Vgl. darüber Millet, a. a. O., p. 102 u. 109.

das ganz natürlich wäre, wenn auch die Mutter sässe, und wie es in zahlreichen Fällen auf ihren Knieen zu sitzen pflegt. Wir werden also auf den Typus der thronenden Himmelskönigin zurückgewiesen, aus dem die Komposition ersichtlich entwickelt ist. Auf's schlagendste wird das gerade durch die Haltung der Hände Marias bewiesen, die bei ihm die Regel bildet und durchaus angemessen erscheint als Ausdruck der mütterlichen Fürsorge, das Gleichgewicht des Kindes zu erhalten.[1] Selbst das Tüchlein in ihrer Linken findet sich dabei mitunter wieder und wirkt dann nicht im geringsten störend.

Der Uebergang zur aufrechten Haltung erscheint aber nur als der letzte Schritt einer die Ikonographie der Gottesmutter von Anfang an beherrschenden Bestrebung, die freie Gruppierung von Mutter und Kind immer mehr in ein strenges hieratisches Schema umzuwandeln. Das lässt sich bei dem zu Grunde liegenden Typus schon in den ältesten Denkmälern verfolgen. Ob dieser, wie Strzygowski wahrscheinlich zu machen gesucht hat, aus der Darstellung kaiserlicher Mütter, für die besonders die Münzen mehrfache Belege bieten,[2] geradezu hervorgegangen ist, wird man bezweifeln müssen. Denn sicher ist Maria weit früher innerhalb biblischer Szenen dargestellt worden. Als die ursprüngliche Auffassung der bildenden Kunst wird man daher, so lange das bekannte Bild der Priscillakatakombe keine andere überzeugende Erklärung gefunden[3] hat, die der nährenden Mutter ansehen müssen. Das Vorbild der letzteren aber wird man dann, seitdem die Bedeutung Alexandrias für die Entstehung der christlichen Urtypen deutlicher hervorzutreten beginnt, am ehesten in der Gestalt der Isis, welche Horus säugt, vermuten dürfen,[4] um so mehr

---

[1] S. die Beispiele bei Millet, a. a. O., p. 109, n. 7 und Smirnow, a. a. O., S. 80, B. 1. (die Mosaiken von Parenzo, der A. Sophia in S., von S. Nereo ed Achilleo, H. Lukas, der Ambo von Saloniki, das Berliner Diptychon und das von Etschmiadsin, zwei Miniaturen im dortigen Ev., denen noch eine der u. a. Sinaihdschr. u. a. m. hinzuzufügen ist). Die nicht seltenen, der Mehrzahl nach jüngeren Fälle der umgekehrten Haltung beider oder der abweichenden Stellung der einen Hand, die gewöhnlich durch eine stärkere Hebung eines oder beider Arme des Kindes bedingt sind, vgl. bei Millet, a. a. O., p. 109 ss., n. 8 u. 9.

[2] Strzygowski, Byz. Denkm. I, S. 39, was ich jedoch nicht als den vollgiltigen Ausdruck seiner heutigen Anschauungen ansehen zu müssen glaube. Eine ähnliche Ableitung von antiken Typen in der Art der Pietas und Fecunditas Augusta, Juno Lucina u. dgl. hat Smirnow, a. a. O., S. 52 bei der Hodigitria versucht.

[3] De Rossi, Imagines selectae, p. 15; Liell, die Darstellungen der allersel. Jungfrau u. s. w., Taf. V, S. 316; vgl. Kraus, Realenc. II, S. 362; Schultze, Archäol. der altchristl. K., S. 359.

[4] Die Umkehrung der Gruppe (s. u.) erklärt sich aus dem antiken Stilgesetz, bedeutungsvolle Figuren mit Redegestus, wie den Propheten, im Profil nach rechts darzustellen.

als die Denkmäler diesen Zusammenhang zu bestätigen scheinen.[1] Dafür bietet besonders der Umstand Gewähr, dass sich bei der Anbetung der Magier, einer der am frühesten dargestellten Szenen, in denen die Gottesmutter vorkommt, mehrfach solche Berührungen verraten.[2] So finden wir auf der Vase des Museo Kircheriano Maria inmitten der mindestens seit dem V. Jahrh. nachweisbaren zentralen Komposition in voller Vorderansicht noch ganz so dasitzend wie die Isis mit dem nackten Kinde an der linken Brust.[3] Es widerspricht keineswegs ihrer engeren Beziehung zu dieser, dass gegen Ausgang des Altertums auch andere mütterliche Gottheiten oder die Kaiserin im Bilde von solchen auf gleiche Weise dargestellt wurden.[4] Diese Typen sind wohl insgesamt ebenfalls von der Isis abgeleitet. Dass sie ihrerseits einigen Einfluss auf die Entwicklung des Muttergottesbildes ausgeübt haben, wie die Kaiserbilder auf die Darstellung des thronenden Christus,[5] ist möglich und sogar wahrscheinlich, da in ihnen am ehesten für die Hinzufügung der begleitenden Engelgestalten, denen wir bereits auf den Diptychen zu den Seiten Marias begegnen, das Vorbild zu finden ist. Dagegen haben wir keinerlei Anhalt zu der Annahme, dass sich in den Bildnissen der Kaiserin schon die Wandlung zu strengerer Komposition vollzogen hat, ja es fehlt noch der Beweis dafür, dass sie selbst auf den Diptychen, welche allem

---

[1] Ich habe nicht etwa das von Ebers, Sinnbildliches, S. 35 auf Maria gedeutete, durch C. Schmidt, Zeitschr. f. ägypt. Spr. u. Altertumskunde 1895, XXXIII, S. 58 als eine spätägyptische Isisdarstellung erklärte Relief des Museums zu Gizeh, sondern nur die u. a. Denkmäler im Auge.

[2] Auf zwei bei Forrer, Die frühchristl. Altert. von Achmim-Panopolis, Taf. XVII, 5 (unvollständig) u. 8 abgeb. Stoffen (mir im Orig. bekannt) findet sich über dem Haupte Marias in der Magieranbetung eine Scheibe, für die man schwerlich eine andere Erklärung als die ihr von Forrer, a. a. O., S. 26 gegebene, der darin den verkümmerten Kopfputz der Isis wiedererkennt, wird ausfindig machen können. Allerdings hält Maria das Kind hier nicht mehr an der Brust, es dürfte aber auch Darstellungen von ihr in diesem Typus innerhalb derselben Komposition (s. u.) mit dem gleichen Schmuck gegeben haben, der als Stern umgedeutet wurde. Hat er doch auch auf Sarkophagen manchmal diese sonderbare Form; vgl. Forrer, a. a. O., 26. — Es liegt mir übrigens fern, daraus mehr als die Entlehnung des Kunsttypus folgern zu wollen.

[3] Liell, a. a. O., S. 285 ff (m. Abb.); Kraus, a. a. O., S. 153. Vgl. z. B. eine Terakotte des Berliner Museums: Ausführliches Verzeichnis der ägypt. Altert. 1899, Nr. 8704. Noch ähnlicher in Haltung und Bewegung ist ein kleines Bleifigürchen der Isis im Bes. von W. Bode.

[4] Vgl. die Goldmedaillons der Fausta im Jahrb. der K. Samml. des Allerh. K. Hauses IX, S. 270, Taf. IV, u. a. Beisp. bei Strzygowski, a. a. O., S. 40.

[5] Als Beleg für die Existenz solcher Christusbilder hat Smirnow, a. a. O., S. 14 das Zeugnis des Pontificalbuchs (ed. Duchesne, p. 172) über eine unter den Geschenken Konstantins d. Gr. an die Lateranbasilika befindliche Gruppe beigebracht.

Anschein nach auch ihr vom Konsul dargebracht zu werden pflegten, mit dem Thronerben oder gar in allgemeiner allegorischer Auffassung dargestellt wurde.[1] Man wird vielmehr an statuarische oder Porträtbilder zu denken haben, welche wiederum auf monumentale Darstellungen der Gottesmutter eingewirkt haben. Und in der kirchlichen Malerei hat sich jedenfalls, durch die religiöse Gedankenbildung beeinflusst, auch die weitere Entwicklung der ursprünglichen Komposition vollzogen. In besonders verehrten Kirchenbildern der Heiligtümer Palästinas, Syriens und nicht in den Konsulardiptychen sind die unmittelbaren Vorbilder für die christlichen Diptychen zu suchen,[2] der ältesten geschlossenen Denkmälerklasse, welche uns die Theotokos mit dem Kinde zeigt. In der Mehrzahl der Beispiele hält es die Mutter hier noch auf der linken Seite, ja manchmal geradezu im linken Arm,[3] doch liegt es nie mehr an ihrer Brust. Es hat selbst die Segensgebärde angenommen und die Rolle oder das Kreuz als Attribut erhalten. Man muss aus der Verschiedenartigkeit der einzelnen Beispiele schliessen, dass sich damals ein ganz fester Typus noch nicht gebildet hatte,[4] d. h. dass alsbald eine Vielheit von solchen entstanden war, unter denen dann einzelne im Laufe der Zeit massgebende Bedeutung erlangten.

Die Ausbildung fester und geheiligter Typen der Theotokos steht sichtlich unter dem Einfluss der vollzogenen Sanktionierung des Begriffs der Gottesgebärerin. Er giebt sich zuerst in der strengeren Anordnung kund, in der das Kind wie auf dem Berliner Diptychon oder der Tafel des Lord Crawford in voller Vorderansicht auf den Knieen Marias sitzt,[5] jenes weit verbreiteten Schemas, in dem die Mutter

[1] Das von Strzygowski, a. a. O., S. 39 herangezogene Fragment eines Diptychons mit der Inschr. Perpetuae semper Augustae beweist noch nicht, dass diese anders als im Brustbilde auf demselben dargestellt war, zeigt doch auf den Konsulardiptychen die Hauptdarstellung in der Regel den Konsul selbst.

[2] Vgl. dazu Garucci I, p. 403, 409, 466, 567 u. 568; Ainalow, a. a. O., S. 187.

[3] Diese Stellung kommt fast übereinstimmend auf dem Pariser Diptychon und auf dem des Etschmiadsin-Ev. vor; vgl. Garucci, Storia, tav. 458 und Strzygowski, a. a. O., Taf. II.

[4] Strzygowski, a. a. O., S. 41, der aber den Elfenbeinschnitzern wohl etwas zu viel freie Erfindung einräumt.

[5] Beschr. der Bildw. der christl. Epoche². Atlas, Taf. II. Die Zusammengehörigkeit der bei Lord Crawford befindlichen Platte mit der Muraneser Tafel in Ravenna ist nach einem Hinweis Graeven's durch Strzygowski, Röm. Qu. Schr. 1898, S. 34 vermerkt und durch Ainalow, Wiz. Wrem. 98, Taf. I, S. 153 nachgewiesen worden. Der letztere teilt es mit überzeugenden Gründen dem syrischen Kunstkreise zu. Als Kathedra preist Maria schon ein Kanon des Patr. Sergios aus dem VII Jahrh. sowie der in der Liturgie des Basilius, die um dieselbe Zeit ihre letzte Redaktion erfahren hat, seinen festen Platz einnehmende Hymnus ἐπί σοι χαίρεται; vgl. Pitra, Anal. sacra

selbst gleichsam als Thron des göttlichen Kindes erscheint und bei dem in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle die oben beschriebene Händehaltung bewahrt wird.[1] Eine noch stärkere Betonung des feierlich zeremoniösen Charakters der Darstellung wurde schon früh dadurch erzielt, dass man die Gestalt Christi mit der Mandorla umgab, gelegentlich diese auch als Umrahmung der Figur Marias gebrauchte.[2]

I, p. 251; Brockhaus, die Kunst in den Athosklöstern, S. 106 u. 109, A. 3. Der Hineinziehung der Engel mussten die mit dieser Symbolik zusammenhängenden Vorstellungen besonderen Vorschub leisten. (s. S. 235 ff.).

[1] Ainalow hell. Grundl., S. 187 sucht wohl mit Recht in einem der in besonderer Verehrung stehenden Marienbilder Palästinas den Archetypus der weitverbreiteten Komposition, die Maria mit dem Kinde in solcher Verbindung von zwei Engeln umgeben zeigt. Von dort hat auch die ägyptische Kunst sie erst übernommen; vgl. Gayet, Mem. de la Miss. fr. au Caire. 1890, III, pl. VII. Ausser dem Kalksteinrelief im Museum von Gizeh wird sie für dieselbe durch das Berliner Diptychon belegt, das nach den neuesten Hinweisen von Smirnow und Ainalow im Anschluss an die Maximianskathedra auf Aegypten zurückzuführen ist; vgl. den o. a. neuen Berliner Kat. d. Elfenbeinbildw., S. 3 ff. u. Ainalow, a. a. O., S. 205 ff. Die Ampullen von Monza sind zwar jünger, sie geben aber zweifellos ein älteres Vorbild wieder. Denn der Typus kommt auf ihnen nicht nur für sich, sondern auch in der Anbetung der Magier und Hirten vor; vgl. Garucci storia tav. 434, 8; 433, 7 u. 9; 434, 1 und Ainalow, a. a. O., S. 187. Und diese Szene ist offenbar einem Mosaik nachgebildet, sei es dem der Fassade an der Konstantinischen Basilika in Bethlehem, wie Smirnow, a. a. O., S. 92, sei es dem der Apsis in der Höhlenkirche ebenda, wie Ainalow, a. a. O., S. 188 vermutet. Dasselbe Vorbild liegt aber auch schon dem Relief des Ambo von Saloniki (V. Jahrh.) und der Miniatur des Etschmiadsin-Ev. zu Grunde; vgl. Duchesne et Bayet, Rapport sur une mission au Mont Athos. Archives des missions. Serie 3me vol. III, 1876, pl. I—V. und Strzygowski, a. a. O., Taf. VI, 1. Die zentrale Komposition dieser Szene war im Orient jedenfalls schon im IV. Jh. bekannt, wie die mit Aegypten in Zusammenhang stehende Vase des Museo Kircheriano (s. o.) beweist. So mag der Typus sich geradezu innerhalb derselben entwickelt haben, als es galt, den Gedanken der Anbetung besonders zu verdeutlichen und zu verallgemeinern und das Symmetriebedürfnis der monumentalen Komposition dazu drängte. Das fortgesetzte Streben, in ihr den Ausdruck des religiösen Charakters der Hauptfiguren zu steigern, verrät die Hinzufügung der Mandorla im Etschmiadsin-Evangeliar. — Das Schema gestaltet sich endlich noch strenger, indem Maria in völlig symmetrischer Händehaltung beide Kniee des Kindes berührend dargestellt wird. Die Beispiele dafür stellen bezeichnender Weise lauter Denkmäler, die zur syrischen Kunst in engerer Beziehung stehen wie das Diptychon Crawford und das Mosaik der Panagia Kanakaria; vgl. Ainalow, a. a. O., S. 205 u. Smirnow, a. a. O., S. 89 ff. Aus der Masse der übrigen Beispiele, die sich bei Rohault de Fleury, La Ste. Vierge II, p. 615 unter der sehr unzutreffenden Bezeichnung des Karolingischen Typus zusammengestellt findet, seien ausser den bereits S. 237[1] u. [3] angef. als die wichtigsten hervorgehoben die Darstellungen in S. Apollinare Nuovo, in S. Urbano und S. Clemente in Rom, in S. Nereo ed Achilleo (s. u.), in der Kap. S. Zenone in S. Prassede u. in S. Maria in Domnica.

[2] Das erstere in der o. a. Miniatur des Etschmiadsin-Ev. und einem Goldplättchen aus der Basilicata, das letztere in dem Mosaik der Panagia Kanakaria; vgl. Forrer, a. a. O., Taf. XIII, 3; Garucci, Storia t. 479, 4; Strzygowski, a. a. O., S. 72; Smirnow, a. a. O., Taf. II, S. 80.

Neben der althergebrachten Händehaltung wird bei dem neuen Motiv eine ganz regelmässige Stellung bevorzugt, indem die in grobsinnlicher Weise aufgefasste Aureole von Maria mit beiden Händen oben oder unten gehalten wird.[1]

Aus demselben Bestreben, den Anspruch des Kindes auf die höchste Verehrung und damit zugleich die Vorstellung der Theotokos noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen, erfuhr das so gewonnene Schema eine weitere Abänderung, die für uns besonderes Interesse hat, weil sich daraus das Aufkommen des abgeleiteten Typus der stehenden Gottesmutter, wie wir ihn in Nicäa antreffen, erklärt. Indem man das Kind, ohne seine Stellung zu verändern, nicht mehr auf dem Schosse Marias sitzend, sondern von ihren Händen gehalten darstellte, wurde aus dem ungezwungenen Tragen ein bewusstes Darstellen zur Anbetung. Dieses Motiv konnte sich bei der Anordnung beider Gestalten in voller Vorderansicht sehr leicht von selbst und anfangs ganz unbewusst ergeben, sobald die Sitzstellung Marias sehr steil und mit mangelhafter Verkürzung wiedergegeben wurde und das Kind dadurch sehr hoch zu sitzen kam. Allerdings ist die derart fortgebildete Komposition, welche wir als Vorstufe der Stehfigur voraussetzen müssen, durch altbyzantinische Denkmäler nicht belegt.[2] Aber der Umstand, dass sie uns im zweiten Jahrtausend an verschiedenen Punkten des gesamten Einflussgebiets der Kunst von Byzanz begegnet, weist auf die traditionelle Geltung dieses Schemas hin.[3] Dazu kommt, dass wir sie schon weit früher noch in älterer, wie zu erwarten, etwas unklarer Auffassung auf römischem Boden antreffen. Am Triumphbogen von S. Nereo ed Achilleo ist als Gegenbild zu der auf der linken Seite

---

[1] Ausser dem o. a. Goldplättchen zeigen diese Haltung verschiedene der u. a. Kreuzreliquiare od. -enkolpien, so z. B. zwei des Berliner Museums (J. Nr. 2694 u. 2795).

[2] Bemerkenswert ist jedoch, dass schon auf dem Londoner Diptychon, auf dem noch das Kind so wenig wie auf der Mehrzahl der übrigen in die Mittellinie gerückt ist, die Mutter es in Brusthöhe emporhebt; vgl. Maskell, anc. and mediaeval ivories in the South-Kens. Mus., p. 56. Obgleich das Diptychon von Graeven, Byz. Zeitschr. 1901 X, S. 21 für eine mittelalterliche Kopie einer altchristlichen Vorlage erklärt worden ist, ist dieser Zug doch wohl als ursprünglich anzusehen.

[3] In Monreale, in der Krypta von S. Basilio in Brindisi, in der Hauptapsis der Justusbasilika in Triest u. a. m.; Gravina, a. a. O., t. 14 D; Salazaro, a. a. O., t. X; Mitteilungen der K. K. Centralkommission, 1859, IV, Taf. VI, 137 ff. Vgl. dazu die Ausführungen von K. Haas, a. a. O., S. 209, der das Triester Mosaik auf ein den Aposteldarstellungen im Hauptschiff (wohl VII. Jahrh.) gleichzeitiges Vorbild zurückführt. Die ungenügende Abbildung erschwert die Beurteilung, wenn auch viele Züge sichtlich auf die jüngere byzantinische Kunst hinweisen (XII. Jh.); Millet, a. a. O., p. 110 u. 9.

dargestellten Verkündigung rechts Maria mit dem Kinde, wie sie von einem Engel verehrt wird, abgebildet.[1] Die Art, wie sie das letztere hier mit beiden Händen vor ihrer Brust hält, entspricht so vollkommen ihrer Haltung auf dem Apsismosaik von Nicäa, dass einige nicht unerhebliche Verschiedenheiten der Komposition dagegen zurücktreten, obwohl Maria in der römischen Basilika auf einem Throne sitzend erscheint.[2] Trotz der Zugehörigkeit der beiden Denkmäler zu verschiedenen Kunstgebieten und ihrer dadurch bedingten stilistischen Ungleichwertigkeit lässt sich daher der zwischen ihnen vorhandene Typenzusammenhang keinen Augenblick verkennen. Der Beschauer empfängt hier wie dort den gleichen Eindruck, wie ihn manche Erklärer des römischen Mosaiks schon wiederholt ausgesprochen haben,[3] dass die Gottesmutter das Kind in solcher Weise halte, um es den Anbetenden oder der Welt gleichsam zur Schau zu stellen. Da wir in S. Nereo ed Achilleo noch eine sitzende Maria finden, so dürfen wir in der mit dem Apsismosaik von Nicäa so augenfällig verwandten Komposition des römischen Bildes in rein ikonographischem Sinne, ohne daraus irgend welche chronologischen Schlüsse zu ziehen, die unmittelbare Vorstufe des hier vertretenen Typus erkennen.

Auf solchem Wege ist augenscheinlich der neue, sehr eigenartige, wenngleich mit demselben Mangel behaftete Typus entstanden, als man von der Sitzstellung abging und die Panagia in aufrechter Haltung das Kind in beiden Armen tragend darstellte. Damit wird wenigstens der Widerspruch zwischen Sitzen und Tragen beseitigt. Der Thron wurde nunmehr als überflüssig fortgelassen, aber der kaiserliche Prunkschemel, auf dem Maria im Apsismosaik von Nicäa steht, ist als Ueberbleibsel desselben zu betrachten und bietet einen weiteren Beweis für den Zusammenhang der Komposition mit dem Typus der thronenden Himmelskönigin.[4] Das neue Schema ist zweifellos viel älter als das römische Mosaik und muss sich trotz seiner augen-

---

[1] de Rossi, Musaici etc. tav. XXII; Garucci, Storia IV, t. 284, 1, p. 110; Ciampini, Vet. mon. II, tav. XXXVIII, p. 125.

[2] Die alte Abb. bei Ciampini lässt allerdings nichts von einem Thron erkennen, womit auch die Phot. übereinstimmt. Aber die umfängliche Zerstörung, die in der ersteren und bei Garucci angegeben ist, betrifft gerade diese Teile. Der Thron ist daher bei Garucci offenbar auf Grund eines kleinen Restes rekonstruiert, und de Rossi hat sich dem angeschlossen. Für sein ursprüngliches Vorhandensein spricht auch der Parallelismus mit der Verkündigungsszene, welche ihn aufweist.

[3] Ciampini, a. a. O.; Garucci, a. a. O.; Clausse, Basiliques et mosaiques I, p, 241.

[4] In ähnlicher Weise ist der Schemel auch schon in der Panagia Angeloktistos dem Typus der Hodigitria hinzugefügt worden; Smirnow, a. a. O., T. I.

scheinlichen Schwäche in der byzantinischen Kunst des ersten Jahrtausends einer grossen Beliebtheit erfreut haben, obgleich es uns in der monumentalen Malerei so selten begegnet. Das beweist seine frühe Verbreitung auf verschiedenartigen Erzeugnissen der Kleinkunst. So zeigen es schon die gravierten Kreuz-Enkolpien aus Palästina, deren Fabrikation jedenfalls bis in altchristliche Zeit zurückreicht, wenn sie auch noch lange unter muselmännischer Herrschaft fortgesetzt worden zu sein scheint.[1] Bei aller Rohheit der Ausführung lassen sie sogar eine gewisse Entwicklung der Komposition erkennen, der zu Folge die Gestalt des Kindes allmählich zur Büste verkürzt zu werden scheint.[2] Noch wichtigere Belege bieten aber eine ganze Anzahl von Bleibullen sowohl weltlicher als auch besonders geistlicher Würdenträger, die zum weitaus grössten Teil dem VIII—X. Jahrh. angehören. Darunter hat für uns das grösste Interesse das Siegel des Metropoliten Petros von Nicäa[3] (IX. Jahrh.). Es lässt darauf schliessen, dass der Typus der Koimesiskirche daselbst um die Wende des VIII. Jahrh. der bevorzugte war. Auf der Bulle liegt allerdings die weit häufigere abgekürzte Form vor, aus der Halbfigur Marias und dem vom Nimbus, welchen sie mit beiden Händen hält, umschlossenen Kopf Christi bestehend. Ebenso zeigen auch die meisten anderen Siegel nur diesen oder die Halbfigur des Kindes von der Aureole umschlossen und die streng symmetrische Händehaltung der Theotokos,[4] welche dieselbe

[1] Diese in vielen Sammlungen Europa's vertretenen aufklappbaren Kreuze, welche noch neuerdings an weit von einander entlegenen Fundstätten wie Aegypten und dem taurischen Chersonnes aufgetaucht sind (in Russland daher Korsuner Kreuze genannt), sind mit einleuchtenden Gründen als ein für den Gebrauch der Jerusalempilger durch Jahrhunderte gefertigtes Fabrikat palästinensisch-syrischer Provinzialkunst erkannt worden; vgl. W. v. Bock. Lettre au prince de Liechtenstein à propos d'une croix réliquaire. Die Hauptmasse scheint nach den wenigen annähernd datierten Stücken dem VII—X. Jahrh. anzugehören.

[2] Die handwerkmässige Wiederholung der Typen hat hier freilich manche Missverständnisse und Unklarheiten hineingebracht, wodurch das Urteil im Einzelfalle erschwert wird. Auch liegen offenbar mehrere nicht ganz streng geschiedene Typen neben einander. Auf einzelnen ist Maria wohl noch sitzend gedacht. So besitzt das Berliner Museum vier unter sich etwas verschiedene Exemplare (s. o. u. J. N. 2698 u. 2699), davon zwei, wo Maria zugleich als Orans aufgefasst ist, wobei der Unterkörper des Kindes einmal mit ihrem Gewand zusammengezogen ist. Ein völlig gleichartiges findet sich abgeb. bei Roh. de Fleury, La Messe, vol. VIII, pl. 681. Drei Exemplare mit Nebenfiguren (von Engeln?) auf den Kreuzarmen sah ich im Bes. von W. de Bock, ein Kreuzenkolpien im Gotha'er Museum.

[3] Schlumberger, Sigillographie byzantine, p. 250.

[4] Neben der Platytera oder jüngeren Blacherniotissa (s. u.) ist es der auf den Bullen am häufigsten vorkommenden Typus, und zwar herrscht bei ihm die Verkürzung in Halbfigur entschieden vor. Mit der Büste des Kindes statt des blossen Kopfes begegnet er uns nur auf wenigen Stücken und nicht vor dem X—XI. Jahrh., vgl. a. a. O., p. p. 75, 143, 293, 518, 670.

(bezw. den Nimbus) von beiden Seiten fasst. In solchen Fällen bleibt daher ein Zweifel bestehen, ob die Gestalt stehend oder sitzend gedacht ist. Wenn wir die ganze Reihe der Bleibullen in Betracht ziehen, so scheinen hier in der That zwei verschiedene Typen zusammenzufliessen. Einige jüngere Stücke werden wir dem nach dem Zeugnis der Münzen (s. u.) in späterer Zeit beliebten Typus der sitzenden Panagia zurechnen müssen, die mit beiden Händen das Medaillon mit dem Kopf oder der Büste Christi bald von oben, bald von unten oder von der Seite vor ihrer Brust hält.[1] Aber keinesfalls lassen sich sämtliche Bullen auf ihn beziehen, da bei der thronenden Gottesmutter eine entsprechende Verkürzung des Kindes im ersten Jahrtausend nie nachzuweisen ist. Andrerseits liefern mehrere besonders wichtige Bleisiegel den vollgiltigen Beweis dafür, dass der stehende Typus mindestens mit gleichem Rechte als Vorlage in Betracht kommt, indem die Panagia auf ihnen in Vollgestalt, das Kind teils in verkürzter, teils in voller Wiedergabe in der bezeichneten Weise in beiden Armen tragend, wiedergegeben ist. Hierher gehören sogar zwei kaiserliche Bullen. Die eine von ihnen weist auf der Rückseite den Namen und die Gestalt des Heraklius zwischen seinen beiden jugendlichen Söhnen, auf der Vorderseite (zwischen zwei Kreuzen) die Panagia in aufrechter Haltung, den von der Aureole umgebenen Kopf Christi ganz so, wie die meisten Stempel mit ihrer Darstellung in Halbfigur es zeigen, mit beiden Händen von unten haltend, auf.[2] Weniger deutlich findet sich dieselbe Darstellung auch schon auf einer Bulle des Vorgängers von Heraklius Phokas, umgeben von schlanken Kreuzen.[3] Die Mandorla begründet keinen tieferen Unterschied zwischen ihr und der Komposition unseres Apsismosaiks, war sie doch bereits beim Typus der sitzenden Gottesmutter in einzelnen Fällen gegeben.[4] Solche Vorbilder mögen bei der Ableitung des stehenden Typus aus ihm gelegentlich ihre Wirkung geübt haben.

Somit sehen wir um die Wende des VI—VII. Jahrhunderts die Umbildung des Grundtypus der thronenden Himmelskönigin in den der stehenden Gottesmutter vollzogen und den letzteren in ganz be-

---

[1] Auf den Bullen ist er aber nur selten in unverkürzter Wiedergabe und erst vom XII. Jahrh. an vertreten; vgl. a. a. O., p. p. 421, 700, 730.

[2] Schlumberger, a. a. O., p. 418.

[3] Schlumberger, a. a. O., p. 420.

[4] Vgl. S. 252[2]. Besonders auf dem Goldplättchen der Basilicata, auf dem die Aureole mit der ganzen Gestalt des Kindes ganz ebenso wie auf unseren Bullen mit beiden Händen von unten gehalten wird, können wir den Archetypus dieser Komposition erkennen.

sonderem Ansehen gehalten, da zwei Kaiser ihn auf ihren Siegeln führen. In der That sind wir sogar dank einer dritten Bulle im Stande, ihn zu einem gefeierten wunderthätigen Bilde der Theotokos in Beziehung zu setzen. Diese Bulle trägt die Umschrift MP ΘV H KVPIωTHCA,[1] ahmt also jenes berühmte Bild nach, das sich im alten Kyroskloster, einem der ältesten der Hauptstadt, befand.[2] Sie unterscheidet sich von den beiden Kaiserbullen durch die unverkürzte Darstellung des Kindes in ganzer Gestalt und das Fehlen der Mandorla. Aber wenn die Kyriotissa vielleicht auch der letzteren entbehrte, so bleibt doch davon ihre Zugehörigkeit zu demselben Grundschema unberührt, das, wie schon bemerkt, wohl eine gewisse Mannigfaltigkeit oder Wandlungsfähigkeit behielt, die zwischen verschiedenen daraus hervorgegangenen Kultbildern kleinere Unterschiede aufkommen liess. Auch die Händehaltung der dritten Bulle ist eine andere. Sie scheint derjenigen des Mosaiks von Nicäa genauer zu entsprechen. Nun ist uns die Kyriotissa noch in einer zweiten Darstellung erhalten, und es wäre von Bedeutung festzustellen, ob sie auch da die gleiche Händehaltung aufweist, die wir dann mit Sicherheit auf das Original zurückführen könnten. Doch reichen leider die mir zu Gebote stehenden Angaben dazu nicht aus. Den wichtigsten Umstand der Uebereinstimmung im Grundtypus aber bestätigen sie durchaus. Es handelt sich hier um eine ganzseitige Miniatur eines Sammelkodex der Marciana aus dem XI. Jahrhundert, welche die überschlanke Gestalt der Panagia in einer den Kanonestafeln ähnlichen architektonischen Umrahmung, das Kind mit beiden Händen vor sich haltend, zeigt, sodass die Köpfe übereinanderstehen.[3] Endlich lässt sich ein ganz entsprechender Typus von denselben gestreckten Verhältnissen wieder ohne Mandorla, aber auch ohne inschriftliche Bezeichnung auf einem sehr interessanten Kreuz-Enkolpion des Gotha'er Museums nachweisen, das sich vor der allgemein verbreiteten Dutzendware dieser Denkmälerklasse dadurch auszeichnet, dass die Darstellung in einer eingelegten Silberplatte hergestellt ist.[4] Ueber die Händehaltung erlaubt der Er-

---

[1] Schlumberger, a. a. O., p. 158.

[2] Vgl. die Nachrichten bei Du Cange, Constantinopolis christiana, l. IV, p. 87 und im Comm. zu Anna Commena, Alexias II, p. 530 (Bonn).

[3] Redin, Journal des Ministeriums der Volksaufklärung, 1891, Dez., S. 314. Die näheren Angaben über die Komposition verdanke ich A. Haseloff, der die Liebenswürdigkeit hatte, mir seine darauf bezügliche Notiz und Skizze zur Verfügung zu stellen.

[4] Ich konnte im J. 1900 das kurz zuvor erworbene Stück dank der liebenswürdigen Erlaubnis von H. Direktor Purgold einer näheren Besichtigung unterziehen.

haltungszustand der sehr verriebenen Darstellung leider auch hier nicht mit Bestimmtheit zu urteilen.

Stellt nun das Apsismosaik von Nicäa die Kyriotissa dar? — Diehl, der bereits diese Frage aufgeworfen hat, vermochte sich zwischen dem in Rede stehenden und einem noch berühmteren Namen, — dem der Blacherniotissa, nicht zu entscheiden.[1] Und diese Zurückhaltung ist durchaus berechtigt, da ein gemeinsamer Grundtypus, wie schon angedeutet wurde, in verschiedenen Bildern wiederholt sein konnte. Nach dem Zeugnis der Denkmäler könnte freilich die Blacherniotissa kaum in Betracht kommen. Sie hier hereinzuziehen, wurde Diehl dadurch veranlasst, dass Schlumberger diese Benennung unterschiedslos auf den unserem Mosaik entsprechenden (abgekürzten) Typus der Bullen, sowie auf den gewöhnlich so bezeichneten der Orans mit dem Medaillon Christi auf der Brust angewandt hat,[2] ein Punkt, auf den wir noch zurückkommen müssen. Zunächst giebt es jedoch andere und bessere Gründe, aus denen wirklich auf einen Zusammenhang des ersteren mit dem Bilde der Blacherniotissa geschlossen werden kann, — die litterarischen Nachrichten über das letztere. Diese stimmen dagegen sehr wenig zu dem meist so benannten Typus der sogenannten Platytera. Nun befanden sich zwar in der Blachernenkirche, wie Kondakow aus der Beschreibung des Konstantin Porphyrogennetos nachgewiesen hat,[3] zweifellos mehrere als sehr heilig geltende Bilder, was schon allein eine Vielheit der Kunsttypen, wie sie thatsächlich vorliegt (s. u.), erklären könnte. Aber sämtliche Nachrichten, die von dem wunderthätigen Bilde sprechen, haben doch zweifellos ein bestimmtes Denkmal im Auge. Es knüpfte sich daran ein religiöser Schwindel, wie er so recht der byzantinischen Wundergläubigkeit in seiner regelmässigen Wiederholung Befriedigung bot. Und sogar im Abendlande war der Ruf des Bildes und seiner Verehrung weit verbreitet. Ein lateinisches Gedicht unterrichtet uns am besten über den eigentlichen Vorgang,[4] während die griechischen Quellen mehr beiläufig wie von einer altbekannten Sache darüber sprechen. Das Wunder pflegte sich allwöchentlich während des nächtlichen Gottesdienstes vom Freitag auf den Samstag zu vollziehen und bestand darin,

---

[1] Diehl, a. a. O., S. 78.

[2] Ebenso aber auch auf die einfache Orans; vgl. Schlumberger, a. a. O., p. 37 und wiederholt in der Beschreibung der einzelnen Bullen, z. B. p. 175, 189, 209 u. a. m.

[3] Kondakow, a. a. O., S. 18; vgl. Const. Porph. I, p. 553 (Bonn).

[4] Vgl. die betreffenden Verse bei Du Cange, a. a. O., l. IV, p. 84.

dass sich der das Bild verhüllende Vorhang angeblich ohne menschliches Zuthun hob und den Andächtigen dessen Anblick darbot, um sich erst am Samstag Abend auf ebenso unbegreifliche Weise wieder herabzusenken. Aus einer weiteren, der apologetischen Litteratur der Epoche des Bilderstreits angehörenden Quelle geht unzweifelhaft hervor, dass der erwähnte nächtliche Gottesdienst schon im VIII. Jahrhundert bestand.[1] Es ist dabei von einer Wunderwirkung des Bildes die Rede, die von der hohen Verehrung zeugt, welche es bei den Bilderfreunden genoss. In dem gegen Anfang des IX. Jahrhunderts geschriebenen Leben des Abtes Stephanos,[2] eines Hauptverteidigers und Märtyrers des Bilderdienstes unter Konstantin Kopronymos, wird uns erzählt, wie die Mutter des Heiligen vor dessen Geburt in der Nachtwache des Freitagsgottesdienstes vor dem Bilde zur Gottesmutter gefleht habe, dass sie begnadet werde, einen Knaben zu gebären. Darüber sei sie vom Schlafe überwältigt worden und habe ein Gesicht gehabt, wie die Panagia sich ihr in derselben Gestalt, in der sie auf dem Bilde dargestellt war, nahte und mit dem Fusse ihren Schoss berührte. Ihr Wunsch habe sich dann erfüllt, und zum Danke habe sie das neugeborene Kind der Gottesmutter «zu Füssen» dargebracht und dem Dienste Gottes geweiht.

In dieser Erzählung findet sich die ausführlichste Angabe über die Auffassung des Bildes, in dem bemerkenswertesten Zuge aber stimmen auch alle übrigen Zeugnisse damit überein, nämlich in dem Umstande, dass Maria auf demselben das Kind mit beiden Armen (ἐν ἀγκάλαις) trug.[3] Es kommt hier noch als ältestes Zeugnis ein Tetrastichon des Georgios Pisida hinzu,[4] das dieselben Worte und geradezu einen Hinweis auf den feierlichen Charakter der Darstellung enthält. Zu-

---

[1] Dieselbe Feier hat offenbar auch das im Menol. Vat. (ed. Albani), p. 82 enthaltene Leben des Sängers Romanos im Auge, das sich zwischen die früheste Erwähnung und die späteren Zeugnisse einschiebt.

[2] Vita S. Stephani Novi bei Migne, Patrol. gr. C., p. 1069 ss.; vgl. darüber die Untersuchung von Wasiljewski, Journ. d. Min. d. Volksaufklär. 1877, Juni.

[3] Ἐν ἀγκάλαις bedeutet unbedingt das Tragen mit beiden Armen (in der Grundbedeutung das Umfassen wie ein Bündel) und passt schon nicht ganz streng auf die Hodigitria oder ähnliche Typen, wo der zweite Arm am Tragen kaum beteiligt ist, eher noch auf die sitzende und das Kind auf dem Schosse haltende Gottesmutter, ganz und gar nicht aber auf die Orans, die das Medaillon Christi frei schwebend vor der Brust hat (die Platytera), ja nicht einmal auf die sitzende, die das Kind auf den Knieen trägt, ohne es zu berühren; vgl. Du Cange, Glossarium mediae et infimae graecitatis, s. v.

[4] Georgius Pisida, Patrol. gr. XCII, p. 1738.

ἡ γὰρ φέρουσα τὸν θεὸν ἐν ἀγκάλαις
φορεῖ τοιοῦτον εἰς τὸ τοῦ τόπου σέβας.

gleich führt es uns noch um ein Jahrhundert weiter zurück, indem es die siegbringende Hilfe, die das Bild dem Kaiser Heraklius erwiesen haben soll, preist. So tritt in der frühesten litterarischen Ueberlieferung eine engere Beziehung der Blacherniotissa zu demselben Herrscher hervor, welcher den unserem Apsismosaik nächstverwandten (wenn nicht mit ihm identischen) Typus des Muttergottesbildes auf seinen Siegeln führt. Da ist es wohl kein Zufall, dass die Angaben über ihr wunderthätiges Bild so gut zu diesem Typus stimmen. Denn auch in dem einzigen Punkt, über den die Nachrichten keine volle Klarheit verbreiten, ob Maria auf dem ersteren stehend oder sitzend dargestellt war, spricht die höhere Wahrscheinlichkeit durchaus zu Gunsten der aufrechten Haltung, die sie auf den Kunstdenkmälern einnimmt. Nicht nur lässt der Schluss der Erzählung in der Vita des Stephanus keinen Zweifel daran, dass die Gottesmutter auf dem Bilde in Vollgestalt erschien, sondern die Wendung, welche davon spricht, dass sie der Schlafenden genaht sei in derselben Gestalt, wie das Bild sie zeigte, ist auch ungleich leichter auf eine stehende Figur zu beziehen. Anderenfalls würde ein Hinweis auf das Verlassen ihres Thronsitzes zu erwarten sein.

Nach alledem dürften wir berechtigt sein, auf den Bullen des Heraklius die Blacherniotissa und nicht die Kyriotissa zu erkennen. Zwischen beiden bestand aber wohl kaum ein tiefgehender Unterschied, wenn auch die eine das Kind in der Mandorla, die andere ohne dieselbe gehalten zu haben scheint (s. S. 256 ff.). Die bündigste Bestätigung liefert uns dafür endlich noch eine bemerkenswerte Nachricht Cedrens von der wunderbaren Entdeckung eines unversehrt erhaltenen auf Holz gemalten Bildes der Gottesmutter unter Romanos Argyros († 1034), das bei der von diesem Kaiser befohlenen Restauration des Bema der Blachernenkirche unter der alten Tünche zum Vorschein kam.[1] Es

[1] Cedrenus, p. 497: (Bonn) μέλλων δὲ καὶ τὸ θυσιαστήριον ἐπιποιεῖσθαι τῶν Βλαχερνῶν εὗρε κρεμαμένην εἰκόνα παλαιάν, ἣν ἀνακαινισθῆναι προςέταξεν. Ἐξαργυρωμένον δὲ τὸ τοῦ τοίχου χρίσμα ἰδὼν καθαιρεθῆναι προσέταξε καὶ νέον γενέσθαι. καθαιρεθέντος δὲ τοῦ χρίσματος εὑρέθη εἰκὼν ὁλογραφικὴ σανίδιον ἐπισθήτιον κρατούσης τῆς θεοτόκου τὸν κύριον καὶ θεὸν ἡμῶν ἀμόλυντος διαμείνουσα ἀπὸ τῶν ἡμερῶν τοῦ Κωπρονύμου ἕως τῆςδε τῆς ἡμέρας ἐτῶν διελθόντων τ΄. Vgl. Kondakow, a. a. O., S. 19, der jedoch fälschlich Codin ohne Angabe der Stelle citiert und die Nachricht missverstanden hat. Er fasst χρίσμα in dem Sinne von Oel auf, den es sonst in der Regel hat. Hier schliesst ihn aber der völlig klare Zusammenhang aus. Bei der Herabnahme eines alten (nicht etwa wiederentdeckten) Bildes erweist sich der Mauerverputz verschimmelt oder geschwitzt und erst bei seiner Entfernung findet sich jene andere Tafel (was ὁλογραφία bedeutet; vgl. Du Cange, Gloss. med. et inf. graec., s. v. κηρόχυτος γραφή).

liegt kein Grund vor, diesen Vorgang zu bezweifeln, und der eben erwähnte Umstand ist sogar durchaus geeignet, die von Cedren wiedergegebene Annahme der Zeitgenossen zu stützen, dass jene (vermutlich in die Wand eingelassene) Tafel während der Zerstörungen der Bilder des Heiligtums unter Konstantin Kopronymos nach dem gut bezeugten Verfahren[1] mit neuem Kalkbewurf bedeckt worden war. Auf alle Fälle handelte es sich um ein sehr altes Bild. Die kurze Schilderung desselben bestätigt nun gerade den wichtigsten Zug, dass die Gottesmutter auf ihrer Brust ein Schild mit dem Bilde des Herrn gehalten habe.

Bevor wir das oben gewonnene Ergebnis für die Beurteilung des Mosaiks der Koimesiskirche zu verwerten versuchen, sehen wir uns jedoch vor die Frage gestellt, wie sich die enge Beziehung dieser Komposition zur Blacherniotissa mit den bisher geltenden Anschauungen über die letztere verträgt. Dieser Name wurde immer ziemlich allgemein mit der sogenannten Platytera der jüngeren griechischen Kunst in Zusammenhang gebracht, einer (nahezu ausnahmslos) stehenden Orans mit dem Medaillon des Kindes auf der Brust. Als altbyzantinischer Urtypus derselben ist von Strzygowski die viel seltenere, aber anscheinend schon sehr früh vertretene sitzende Orans, die das Kind auf dem Schosse trägt, angesehen worden.[2] Wir haben den Anspruch der Platytera auf den Namen der Blacherniotissa zu prüfen und, wenn wir ihn berechtigt finden, darnach zu fragen, ob zwischen der ersteren und dem oben festgestellten Typus nicht ein genetischer Zusammenhang besteht.

Was bisher als einziger Beweisgrund dafür angeführt werden konnte, dass die stehende Orans mit dem Christusmedaillon auf der Brust (Platytera) ein Anrecht auf jene Benennung habe, hat einer neueren Untersuchung gegenüber nicht Stand gehalten. Die Darstellung der oft herangezogenen Münze des Konstantinos Monomachos mit dieser Namensbeischrift zeigt in Wahrheit eine reine Orans, und das angebliche Kreuz, das auf der schlechten Abbildung von Sabatier allerdings als ein solches erscheint und früher für eine blosse Abkürzung des Kindes mit dem Kreuznimbus gehalten worden ist, erweist sich nach guten photographischen Aufnahmen als der unter der Pänula zum Vorschein kommende Knoten des Gürtels, der die Stola der

---

[1] Niceph. Patr., p. 85 Migne; Schwarzlose, a. a. O., S. 60.

[2] Strzygowski, Maria Orans in der byzantinischen Kunst. Röm. Quartalschr. 1893, V, S. 9; Byz. Denkm. I, S. 65.

Gottesmutter zusammenhält.[1] Dadurch verlieren wir aber jeden unmittelbaren Anhalt, den man für die Beziehung der Platytera auf die Blacherniotissa zu besitzen glaubte. Statt dessen erscheint nunmehr die Darstellung dieser letzteren abermals in einer neuen Gestalt, nämlich als einfache Orans, sicher beglaubigt. Dadurch entsteht aber auch ein Widerspruch zu den oben angeführten litterarischen Zeugnissen und den ihnen entsprechenden Darstellungen. Und die Verlegenheit scheint noch grösser zu werden, wenn man noch einige andere Denkmäler berücksichtigt. Mehrere Bleibullen von Klerikern der Blachernenkirche zeigen uns zwei weitere gänzlich verschiedene Typen der Panagia, einmal den der Hodigitria und daneben noch die in seitlicher Wendung betende Gottesmutter (wie sie in der Komposition der Dëesis typisch ist).[2] Diese findet sich ausserdem (in umgekehrter Stellung) auf einem Email, wo ihr der Name (ΒΛΑΧΕΡΝΗΤΙΣΣΑ) beigeschrieben ist.[3]

Wie erklärt sich diese Vielheit der Typen, die alle beglaubigte Ansprüche auf den Namen der Blacherniotissa haben? Schon Kondakow hat in seinen klärenden Ausführungen über die Darstellung der letzteren in der byzantinischen Kunst,[4] in denen alle oben herangezogenen litterarischen Angaben zum ersten mal vereinigt sind, jene scheinbaren Widersprüche durch die auf guter Ueberlieferung gestützte Voraussetzung mehrerer gleichzeitig neben einander im Heiligtum vorhandener Bilder zu lösen versucht und damit die Schwierigkeit zweifellos zum Teil gehoben.[5] Dagegen war es offenbar ein Fehlschluss von ihm,

[1] Sabatier, Monnaies byz. II, pl. 49, 12, p. 159. Aufgeklärt ist dieser unheilvolle Fehler seiner Abb. in einem der Ikonographie der Gottesmutter auf den Münzen gewidmeten Aufsatz des Grafen J. Tolstoi, Denkschr. d. k. Russ. archäol. Ges. S. Petersbg. 1889, S. 13 ff., Taf. I (russisch).

[2] Schlumberger, a. a. O., 135 (nach r. gewandt) auf der Bulle eines Protos der Blachernenkirche.

[3] Auf einem Reliquiar des Domschatzes von Maestricht; vgl. Fr. Bock et M. Willemsen, Antiquités sacrées de S. Servais et de Notre-Dame à Maestricht, p. 230 (m. Abb.). Den Hinweis auf dieses Denkmal verdanke ich J. Smirnow.

[4] Kondakow, a. a. O., 18 ff.

[5] Aus Const. Porph., de caerim. I, p. 553 (Bonn) ergiebt sich, dass zu seiner Zeit das Heiligtum mindestens drei Bilder der Gottesmutter besass. Von diesen befand sich freilich kein einziges in der Hauptkirche, sondern eins in der r. vom Bema angebauten Reliquienkirche (Paraklission) und zwei weitere in dem anschliessenden Agiasma, in dem die Kaiser alljährlich einmal badeten. Da den Händen des einen von diesen Bildern Wasser entströmte, so vermutet Kondakow, a. a. O., S. 20 in ihm wohl mit Recht die Orans. Ueber das andere ist nichts auszumachen; obwohl es über einer Schale stand, lässt sich daraus noch nicht mit Sicherheit schliessen, dass es sich mit der späteren Darstellungsweise der Theotokos des hl. Quells (bezw. mit der Platytera) deckte. Das wunderthätige Bild können wir jedenfalls nur in dem der Reliquienkirche erkennen, über das Const. Porph. gar keine nähere Angabe macht. Aber gerade die Art seiner Erwähnung

wenn er daraus folgerte, dass es überhaupt vor dem XI. Jahrhundert in Byzanz keinen feststehenden Typus der Blacherniotissa gegeben habe, während er für die Folgezeit ebenfalls der Platytera eine vorherrschende Geltung als solche zuzugestehen geneigt war. Es ist vielmehr von vorn herein wahrscheinlicher, dass vom X. Jahrhundert an eine zunehmende Vermehrung der Typen eintrat. Den nahe liegenden Versuch, das gleichzeitige Nebeneinanderbestehen mehrerer Bilder im Heiligtum und die mangelnde Uebereinstimmung an sich gleich gewichtiger Zeugnisse über die Darstellungsweise der Blacherniotissa dadurch zu erklären, dass sich die künstlerische Auffassung derselben zu verschiedener Zeit vorzugsweise an den einen oder anderen Typus knüpfte, hat Kondakow nicht unternommen. Und doch gehören die einzelnen Nachrichten und Belege in ziemlich weit auseinanderliegende Zeiten und lassen, chronologisch geordnet, eine ikonographische Entwicklung erschliessen.

Für die Zeit vor dem Bildersturme dürfen wir daran festhalten, dass sich die litterarischen Angaben insgesamt am besten mit dem Typus der stehenden und das Kind mit beiden Händen in der Aureole oder vielleicht auch ohne dieselbe vor der Brust tragenden Gestalt der Theotokos decken. Wenn uns dann auf der Münze des Konstantinos Monomachos die einfache Orans als Blacherniotissa begegnet,[1] so kann das bei näherer Erwägung der Zeitumstände durchaus nicht befremden. Erfreut sie sich doch in macedonischer Zeit der allergrössten Beliebtheit und stellt sie doch seit der Errichtung und Ausschmückung der Nea durch Basilius I. sozusagen die kanonische Form des Muttergottesbildes in der Altarnische, wenigstens in den unter unmittelbarem kaiserlichen Einfluss entstandenen Kirchen, dar.[2] Bei der Erneuerung des Mosaik- oder Freskenschmuckes, die nach Beendigung des Bilderstreits in der Blachernenkirche am wenigsten ausgeblieben sein kann, dürfte sie auch dort Eingang gefunden haben.

---

und der Aufstellungsort sprechen dafür, dass wir es hier mit einem allbekannten Gegenstande der allgemeinen Anbetung zu thun haben. Auch ist es undenkbar, dass es von den Kaisern bei jener Ceremonie hätte bei Seite gelassen werden und bei Const. Porph. daher unerwähnt bleiben können.

[1] Dass diesem Stempel die Bedeutung einer sehr gangbaren Prägung zukommt, beweist seine Nachahmung auf Grusinischen Münzen Bagrads IV (1028—72) und Georgios II (1072—89) mitsamt der Beischrift); vgl. Tolstoi, a. a. O., Taf. I, 7—9 u. S. 18.

[2] Vgl. die S. 247[4] angef. Beisp. Der von Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1893, V, S. 11 bezüglich des Bildes der Nea geäusserten Zweifel ist darnach wenig begründet. Die Platytera zeigen erst Denkmäler des XII. Jahrhunderts in der Apsis (s. S. 247[5]).

War das alte wunderthätige Bild verloren (in Wahrheit doch wohl wirklich untergegangen), so erscheint es nicht einmal unmöglich, dass auch seine Stelle von dem bevorzugten Typus eingenommen wurde. Andrerseits ist es sehr wahrscheinlich, dass die künstlerische Ueberlieferung des alten Typus an der heiligen Stätte nicht gänzlich erloschen war, sondern an untergeordneter Stelle fortlebte. Die nicht anzuzweifelnde Thatsache der Auffindung eines solchen Bildes aus alter Zeit unter Romanos Argyros wird dazu beigetragen haben, ihn wieder in höheres Ansehen zu bringen. Die einfache Orans erschien, mit ihm verglichen, weniger inhaltreich. Es ist nun ein auffälliges Zusammentreffen, dass uns gerade um diese Zeit der ausgebildete Typus der Platytera zum ersten mal in der Kunst in einem sicher, wenn auch nicht genau, datierbaren Denkmal entgegentritt, und zwar auf einem Weihgeschenk der Pulcheria, der Schwester des eben genannten Kaisers. Ich meine die Hostienschale des Klosters Xeropotamu auf dem Athos.[1] Es kann daher schwerlich auf einem Zufall beruhen, dass dieser Typus die beiden älteren für die Blacherniotissa beglaubigten Formen sozusagen in sich vereinigt. Vom religiös-symbolischen Standpunkt erscheint aber eine solche Verschmelzung derselben leicht begreiflich. Die neue Komposition sollte beide Seiten des Wesens der Panagia, welche bisher in gesonderten Typen ausgeprägt waren, der Gottesgebärerin wie der Fürbitterin, mit gleicher Deutlichheit zum

---

[1] Vgl. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 106. Ein sicher datiertes älteres Denkmal mit der Platytera vermag ich nicht nachzuweisen. Es kann kein Zufall sein, dass die überaus zahlreichen Bullen mit ihrem Bilde in ihrer grossen Masse deutlich ihre Herkunft aus der Zeit der Komnenen und Dukas verraten; vgl. u. a. besonders schöne Beispiele des Brustbildes und der Vollgestalt bei Schlumberger, a. a. O., p. 130, 189, 359, 458. Angesichts dieser Thatsache wage ich zu bezweifeln, dass die wenigen von Schlumberger, a. a. O., p. 278, 280 u. 303 für älter gehaltenen Stücke wirklich bis in's X. Jahrh. hinaufreichen, da die Möglichkeit, dass sie dem XI. Jh. zuzuschreiben sind, bei keinem von ihnen ausgeschlossen ist. Noch stärkeren Zweifeln unterliegt das hohe Alter eines Siegels des Vestiarius und Magister Leon Scléros, den Schlumberger, Un Emp. byz. du X[e] siècle, p. 603 ohne zwingenden Grund für den von Muralt, Essai de chronogr. byz. I, 397 zum Jahre 811 erwähnten Statthalter des Peloponnes hält. Für eine spätere Datierung dieser Bullen hat sich schon Millet, a. a. O., p. 20 ausgesprochen. Ebenso wenig vermag ich die bei Schlumberger, a. a. O., p. 311 abgeb. Bulle des Nikephoros Phokas als solche anzuerkennen. Dazu bietet die a. a. O. mitgeteilte Beschreibung seines Aeusseren bei Leo Diakonus eine viel zu schwache Handhabe. Der Kopf zeigt hingegen in der Haar- und Barttracht eine grosse Uebereinstimmung mit dem Bildnis des Nikephoros Botaniates im Cod. der Homilien des Chrysostomus der Bibl. nat.; vgl. Omont, a. a. O., pl. LXII und Bêljajew, a. a. O., Taf. VI. Auch sieht der Typus der schlanken Gestalt mit der Halbfigur des Kindes im Medaillon den Münzstempeln dieses Kaisers, auf denen die Platytera als Prägung zum ersten mal erscheint (s. u.), sehr ähnlich.

Ausdruck bringen. Die Aureole bot das geeignete Mittel dar, um das Kind auf übernatürliche und doch dem mystischen Empfinden völlig glaubhafte Weise mit der Mutter in eine solche Verbindung zu setzen, dass deren Hände die Haltung der Orans annehmen konnten. Unwillkürlich bildet sich dabei die Vorstellung, wenigstens für den Griechen, dass es nicht in äusserer Körperlichkeit von ihr getragen werde, sondern als das Fleisch gewordene Wort in ihr wohne. Es entsteht eine Form, die den Begriff der Platytera in befriedigender Art veranschaulicht, ohne das Mittleramt der Jungfrau zu verdunkeln. Im Laufe der Zeit mag man dann dem inzwischen eingebürgerten Typus mit Hilfe einer Entdeckungslegende, zu der sich der von Cedren berichtete Vorgang leicht ausspinnen liess, die Geltung des wunderthätigen Bildes verschafft haben, um dem Vorhangwunder wieder etwas frische Zugkraft zu verleihen. Dass es noch im XI. Jahrhundert thatsächlich in vollem Schwange war, wissen wir durch Anna Komnena.[1] So ist die einfache Orans von dem Platze, den sie aller Wahrscheinlichkeit nach seit der Wiederherstellung der Bilder oder wenigstens seit dem X. Jahrhundert, inne gehabt hatte, vermutlich ihrerseits wieder durch die Platytera verdrängt worden. Gleichwohl wird sie sich doch noch ein paar Jahrzehnte nach Romanos Argyros in dem Ansehen des offiziellen Typus der Blacherniotissa erhalten haben, wenn sie, wie nach allen Analogien anzunehmen ist, auch in der Apsis der Blachernenkirche dargestellt war. Das würde völlig zur Erklärung ausreichen, warum sie uns noch auf der Münze der Konstantinos Monomachos († 1054) begegnet.

Die oben entwickelte Auffassung wird durch das Zeugnis der Münztypen der Gottesmutter, einer Denkmälerklasse, die den Vorzug einer festen chronologischen Ordnung besitzt, besonders gestützt. In der Reihenfolge, wie auf diesen die verschiedenen Darstellungsweisen einander ablösen, spiegelt sich augenscheinlich ihr ikonographischer Zusammenhang oder doch die zeitweilige Vorherrschaft der einzelnen Typen wieder. Als ältester von ihnen tritt uns die einfache Orans auf den Stempeln Leos des Weisen entgegen.[2] Sie hält sich in ganzer Gestalt sowohl wie auch vorwiegend als Büste bis in die späte Paläologenzeit.[3] Daneben aber erscheinen bald auch andere Typen, und zwar zunächst das Brustbild der den Nimbus Christi von beiden Seiten haltenden Theotokos auf einer Münze, deren Zeitbestimmung

[1] Anna Komnena, Alexias II, p. 177. (Bonn).

[2] Sabatier, a. a. O., pl. XLV, 11.

[3] Sabatier, a. a. O., pl. XLVII, 9; XLVIII, 9; XLIX, 11, 12 u. 15; L, 5 u. 7; LI, 2; LVII, 1 u. 8; LVIII, 3, 5 u. s. w.

sehr unsicher ist.[1] Ihrer Schrift nach lässt sie sich jedoch kaum später als in die erste Hälfte des XI. Jahrhunderts ansetzen. Am richtigsten werden wir wohl in ihr nicht mehr die ältere Blacherniotissa, sondern eine Abkürzung der sitzenden Gottesmutter mit gleicher Händehaltung erkennen dürfen, welche in Vollgestalt bereits unter Michael VII. († 1078) erscheint und ebenso auch in verkürzter, in welcher sie aber auch schon auf den Münzen seines Vorgängers Romanos Diogenes († 1071) vorkommt.[2] Noch etwas später begegnen wir endlich der Platytera, zuerst in abgekürzter Form auf einem Stempel des Nikephoros Botaniates und dann der vollgestaltigen bei Alexios Komnenos und in der Folgezeit ungefähr gleich häufig in beiden Typen.[3] Es scheint also nach Ausweis der Münzen eines halben Jahrhunderts bedurft zu haben, um ihr eine so hohe offizielle Geltung zu verschaffen.

So sind auch wir zum Ergebnis gelangt, dass die sogenannte Platytera als die jüngere Blacherniotissa anzusehen ist, aber unter ganz anderen als den bisher geltenden Voraussetzungen. Gerade bei ihr fehlt es dafür an einem unmittelbaren Beweise, nachdem die Münze des Monomachos ihre Bedeutung als solche verloren hat. Erst auf dem Umwege einer längeren Schlussfolgerung, in der diese in richtiger Beurteilung wieder ein wichtiges Mittelglied bildete, kamen wir dahin. Dabei hat sich uns, was das wesentlichste für die Erklärung des Mosaikbildes der Koimesiskirche bleibt, eine fast völlig neue Vorstellung über die Beschaffenheit des ältesten Typus der Blacherniotissa ergeben, während früher die Platytera in der Regel mit dem anscheinend in weit älterer Zeit belegten Typus der sitzenden Orans mit dem Kinde auf dem Schoss in die engste genetische Verbindung gebracht wurde. Auch jetzt noch könnte eine solche Ableitung vor der Annahme einer bewussten Verschmelzung zweier ganz verschiedener Typen den scheinbaren Vorzug der Einfachheit zu besitzen scheinen, allein es stehen ihr doch eine Reihe gewichtiger Bedenken entgegen. Zunächst ist die sitzende Orans mit dem Kinde zwar älter als die

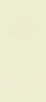
---

[1] Sabatier, a. a. O., pl. XLVII, 18.

[2] Die Beischrift βοήθει τοῖς βασιλεῖς würde sich auf jeden dieser beiden Kaiser und deren Gattinnen noch besser beziehen lassen als auf Joh. Zimisches, dem die Münze nach der Vermutung von Saulcy, Essai de classif. etc. gewöhnlich zugerechnet wird, eine Bestimmung, an deren Richtigkeit schon J. Tolstoi, a. a. O. Zweifel geäussert hat. Im übrigen vgl. Sabatier, a. a. O., L, 12; LI, 9; LII, 1; LIII, 18; LIV, 1; LV, 11; LX, 16.

[3] Sabatier, a. a. O., pl. LI, 17; LII, 8, 9, 12 u. 21; LIV, 14; LVII, 4 u. 20; LVIII, 5.

Platytera und vielleicht sogar ein altchristlicher Typus, aber doch im I. Jahrtausend selten belegt.[1] Dazu kommt jedoch vor allem, dass bei ihr das Kind nie von der Aureole umschlossen ist, sondern immer in ganz natürlicher Weise auf den Knieen der Mutter sitzt, was auch in dieser Komposition nur eine Abwandlung des Grundschemas der thronenden Himmelskönigin zu erkennen erlaubt. Man wäre also gezwungen anzunehmen, dass die Aureole erst hinzugefügt worden ist, weil man die ursprüngliche Verbindung mit dem Kinde hätte lösen wollen, um eine stehende Orans (die Platytera) zu gewinnen. Und wenn das auch nicht undenkbar ist, so liegt es doch jedenfalls näher, die Vorstufe dieser in einem Typus zu sehen, der bereits sowohl die Aureole als auch die aufrechte Haltung aufwies und bei dem es zur Erreichung desselben Zieles nur einer veränderten Anordnung der Hände bedurfte. Ausserdem wäre es schwer zu verstehen, was für einen Zweck jene Umbildung der sitzenden in eine stehende Orans mit dem Kinde gehabt haben sollte, da der Vorstellungsinhalt dadurch in keiner Weise bereichert oder verändert wird. Ist doch die Gottesmutterschaft sowie das Mittleramt in der ersteren nicht weniger deutlich ausgedrückt als in der Platytera. Eine gewisse vorbildliche Einwirkung will ich daher dem Typus der sitzenden Orans mit dem Kinde auf die Gestaltung der letzteren nicht absprechen. Bei der Mannigfaltigkeit der Formen, welche aus dem alten Grundtypus der thronenden Himmelskönigin schon im Laufe des I. Jahrtausends entstanden waren und zu denen auch sie wohl gehört, wäre es geradezu



[1] Die Bedeutung des angeblichen Muttergottesbildes der Katakombe von S. Agnese erscheint nach den beachtenswerten Ausführungen Kauffmanns, Sepulkrale Jenseitsdenkmäler der Antike und des Christentums, S. 117 mindestens zweifelhaft. Als ältestes gesichertes Beispiel bleibt dann die Miniatur des Etschmiadsin-Ev. übrig; Strzygowski, a. a. O., Taf. IV, 1, S. 55 u. 67. Mag diese wirklich vor 800 oder, wie Ainalow, a. a. O., S. 58 annimmt, gleichzeitig mit dem armenischen Text von 989 entstanden sein, so liegt ihr doch zweifellos ein syrisches Vorbild zu Grunde, das in's VI. oder VII. Jh. zurückgeht. In dieselbe Richtung weist das o. a. gravierte Reliquiarkreuz in Berlin (s. S. 255[2]), auf dem wir eine anscheinend stehende, in Wahrheit aber wohl sitzend gedachte Orans mit dem nur durch Misverständnis verkürzten Kinde finden. Für die Entstehung der Platytera kann es deshalb sowie aus den o. e. Gründen als Erzeugnis einer untergeordneten Technik nichts beweisen. Auch ist seine Datierung eine ganz unbestimmte. Unter allen übrigen bei Roh. de Fleury, la Ste. Vierge, p. 616 zusammengestellten Beispielen lässt sich keins mit Sicherheit vor das XI. Jahrh. ansetzen (der Zeitansatz des Bildes von S. M. di Constantinopoli in Rom und des Banners von Strassburg beruht auf ganz unzuverlässiger Tradition; vgl. a. a. O. I, p. 41 und II, p. 304). Der Typus unterscheidet sich aber noch in einem späteren Beispiel wie dem Mosaik der Südfassade von S. M. auf das deutlichste von der Platytera (bezw. jüngeren Blacherniotissa); La Bas. di S. M., Dett., tav. 182.



seltsam, wenn sich dieselben nicht in der weiteren Entwicklung gekreuzt hätten. Aber dass die Blacherniotissa selbst jemals in dem eben erwähnten Typus dargestellt zu werden pflegte, dafür fehlt uns jedes Zeugnis, und das ist angesichts des Vorhandenseins zweier gut beglaubigten anderen Typen durchaus unwahrscheinlich. Er besitzt nicht einmal so viel Anspruch auf diese Benennung wie die auf späteren Bullen und dem o. a. Reliquiar von Maastricht vorliegende Darstellungsweise der betenden Gottesmutter in Seitenansicht, die sich durch die naheliegende Annahme eines monumentalen Dëesisbildes in der Blachernenkirche leicht erklären lässt.[1]

Es bedurfte dieser längeren Abschweifung, um die Frage nach der ikonographischen Grundlage des berühmten Bildes der Blacherniotissa, die sich in unserer Untersuchung nicht umgehen liess, zu klären. Der Einblick, der sich uns dabei in die fortgesetzte Wandlung und abschliessende Ausbildung eines byzantinischen Ikonentypus eröffnet hat, lässt hier einmal besonders deutlich erkennen, in wie lebendiger Wechselwirkung mit dem religiösen Denken der Kirche und des Volkes sich die byzantinische Kunst entwickelt hat. Erst als bewusste Schöpfung griechischer Kunsttheologie, wenn man es so nennen darf, wird uns die Platytera verständlich. Im altehrwürdigen Heiligtum der Blachernenkirche ist sie entstanden, nicht durch allmähliche Abschleifung eines traditionellen Typus, sondern aus gedankenvoller Verschmelzung zweier verschiedenen Typen.

Das oben gewonnene Ergebnis kommt der Erklärung unseres Denkmals dadurch zu gute, dass es die Feststellung des ältesten Typus der Blacherniotissa in sich schliesst. In unmittelbare Beziehung werden wir es weder zu ihr noch zur Kyriotissa bringen dürfen, der seine Komposition durch das Fehlen der Aureole noch etwas näher steht. Doch lässt sich nicht verkennen, dass zwischen ihnen allen ein enger

---

[1] Dafür bietet eine thatsächliche Unterlage das grosse Mosaik im Innennarthex der Kachrije-djami, das sicher noch dem bildlichen Schmuck aus der Zeit des Alexios Komnenos angehört, da die Gestalt des Täufers auf ihm in Folge der im XIII. Jahrh. vorgenommenen baulichen Veränderungen beseitigt worden ist. Im XII. Jahrh. ist die Dëesis sogar als Apsisbild durch das in die Friedenskirche in Potsdam übertragene Mosaik aus S. Cipriano in Venedig belegt. Mehrfach begegnet sie uns aussen oder innen über der Königsthür, so z. B. in S. Marco und Watopädi; La Bas. di S. M. II, tav. III; Duchesne et Bayet, a. a. O., p. 310. Fast noch leichter ist es, das Vorkommen der Hodigitria auf den Bullen von Klerikern der Wlachernenkirche zu erklären, pflegte doch ihr berühmtes Bild in späterer Zeit während der Osterwoche aus ihrem an der Bosporuseinfahrt liegenden Euktirion nicht nur in den Kaiserlichen Palast, sondern auch dorthin zur allgemeinen Anbetung übertragen zu werden; vgl. Du Cange, a. a. O. l. IV, p. 83; Kondakow, a. a. O., S. 16.

ikonographischer Zusammenhang besteht. Die Entstehung des Grundschemas werden wir nach allem Gesagten dorthin zurückzuführen geneigt sein, wo die Ikonographie der Gottesmutter überhaupt ihre massgebende Gestaltung erfahren hat, nach Syrien oder Palästina. Die palästinensischen Reliquiarkreuze bieten dafür einen äusseren Anhalt. Der Umstand, dass es den beiden ältesten und ungefähr gleichzeitigen Muttergotteskirchen in Konstantinopel gemeinsam ist, spricht dafür, dass es schon um Mitte des V. Jahrhunderts ausgebildet war und daselbst aufgenommen worden ist. Die Kyrosbasilika darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, dass sie in Byzanz das erste der Theotokos geweihte Heiligtum war,[1] und so mag dieser Ikonentypus hier seine früheste Stätte gefunden und sich von da weiter verbreitet haben. Eine Uebertragung desselben ist für die Blachernenkirche um so wahrscheinlicher, als manches darauf hinzudeuten scheint, dass beide Kirchen in einer gewissen Verbindung standen.[2] Wäre aber unser Typus erst viel später nach Konstantinopel gelangt, so müsste man es auf ein zufälliges Zusammentreffen mit diesen Verhältnissen schieben, dass die Kyriotissa ein so hohes Ansehen gewann zu einer Zeit, wo diese Basilika an Bedeutung doch schon von der Blachernenkirche überholt war. Es stimmt dazu, dass ihr Typus die einfachere Zusammensetzung hat. In dieser haben wir aber nur sein später traditionell gewordenes ikonographisches Schema zu erkennen, während für die älteste Zeit wohl eine gewisse Freiheit der Darstellungsweise vorauszusetzen ist, die es erklärt, dass bei der Blacherniotissa eine etwas abweichende Auffassung zur Geltung kam. Der Unterschied ist zu unbedeutend, um die Vermutung einer selbständigen Ableitung ihres Typus von einem auswärtigen Vorbild zu begründen. Von Byzanz fand die Komposition eine noch weitere Verbreitung. Sie wird auch in Nicäa zweifellos schon vor der Erbauung der Koimesiskirche heimisch gewesen sein (s. S. 255). Das Mosaik der letzteren ist aber, wie die Händehaltung beweist, noch ganz auf

---

[1] Vgl. das bei Γεδεών, Ἐκκλησίαι Βυζαντιναί, S. 131 angef. Zeugnis eines Λόγος διηγηματικὸς περὶ τῆς Θεοτόκου τῶν Κύρου einer Athoshdschr. (Iviron): „οὐδὲ γὰρ ἔγνω τις πρὸ τούτου τῇ Θεομήτορι τέμενος οἰκοδομηθὲν τείχεων ἐντός". Ueber die von Gedeon zwischen 440 u. 445 angesetzte Gründung vgl. auch Du Cange, C-polis christ, I. IX, p. 87. Den Hinweis auf jenes Zeugnis verdanke ich Herrn K. F. Kinch.

[2] Das o. a. Leben des Sängers Romanos im Menol. Vat. (1. X) bringt die wunderbare Verleihung der Gesangesgabe durch die Gottesmutter an ihn in Zusammenhang mit seiner Teilnahme an der Freitagsvigilie in der Blachernenkirche, obwohl er dem Kyroskloster angehörte, was nur zu verstehen ist, wenn er dort auch als Psalte fungierte.

der alten ikonographischen Grundlage erwachsen und gehört nicht zu den späten Wiederholungen des Typus (s. S. 248[1]), was die Vermutung zu bestätigen geeignet ist, dass es in der Restaurationszeit beim Ausgange des Bildersturmes entstanden sein dürfte.

Zu demselben Schlusse kommen wir bei der Würdigung seines dogmatischen Charakters. Immer ist es der Gedanke der Gottesmutterschaft, der durch eine solche Komposition seinen feierlichen Ausdruck findet. Er klingt als Leitmotiv aus der Erzählung der Stephanuslegende heraus, in der die Blacherniotissa von der Mutter des Heiligen «ἡ δόξα τῶν μητέρων καὶ τὸ καλλώπισμα τῶν θυγατέρων» angeredet wird.[1] Aber eine völlig gleichartige Auffassung verrät auch schon, abgesehen von der Art, wie das Kind gehalten wird, das Mosaik von S. Nereo ed Achilleo, in dem wir die ikonographische Vorstufe des Typus der Kyriotissa und der Theotokos der Koimesiskirche erkannten. Durch Gegenüberstellung der Verkündigung auf der linken Seite des Triumphbogens und durch die Hinzufügung eines die Gottesmutter mit dem Kinde adorierenden Engels wird diese Darstellung dort als die erfüllte Verheissung des englischen Grusses gekennzeichnet. Auf den ersten Blick tritt in Nicäa der Begriff der Gottesgebärerin weniger anschaulich hervor. Und doch bildet er in der eigentümlichen griechischen Färbung den ausschliesslichen dogmatischen Vorstellungsinhalt des Bildes. Dass er ihm seinen eigentlichen Sinn giebt, wird völlig klar, wenn wir uns nach der ikonographischen Bestimmung der einzelnen figürlichen Elemente die Frage nach dem Gedankenzusammenhang des gesamten Mosaikschmucks des Altarraumes wieder vorlegen und dazu die Zusätze bildlicher und inschriftlicher Art ins Auge fassen, durch die das Apsismosaik bereichert wird.

Die Inschrift, welche sich über dem Haupte Marias hinzieht, kann nicht etwa auf die Gottesmutter selbst bezogen werden. Das Wort Ἐγ γαστρὸς πρὸ ἑωσφόρου γεγέννηκά σε spricht an der Urstelle[2] wie in jeder späteren Anwendung nur der Vater. Von der urzeitlichen Zeugung des Sohnes, nicht von der Geburt im Fleische ist darin die Rede. So wird es noch im Malerbuche, wie schon Diehl bemerkt hat, in der Komposition der göttlichen Liturgie und, was noch wichtiger ist, in der Darstellung der Dreieinigkeit Gottvater beigelegt.[3] Berücksichtigt

[1] Vita S. Stephani Novi, p. 1076. (Migne).

[2] Ps. 110 (109), 3 (Septuaginta).

[3] Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων. ἐν Ἀθήναις. 1885, S. 156, § 311 und S. 259, § 545. Vgl. dazu den für das Spruchband des Sohnes S. 157, § 314 vorgeschriebenen Text in der τὸ πᾶσα πνοή benannten Komposition.

man das, so kann an der Bedeutung der aus dem Scheitel des Gewölbes ausgehenden drei Strahlen kein Zweifel übrig bleiben. Wie sonst in der byzantinischen Kunst so häufig von der Gotteshand ein Strahl als Zeichen der göttlichen Stimme oder Kraftäusserung entspringt,[1] so soll ihre Dreizahl hier offenbar das Wesen der dreieinigen Gottheit selbst versinnlichen. Eine solche Anschauung entspricht verschiedenen Aeusserungen griechischer Kirchenväter.[2] Die Strahlen erscheinen als die Fernwirkung einer einheitlichen Lichtquelle, nämlich des o. e. hellen Segments, das von den Himmelszonen umschlossen wird. Und ihre Zahl ist mit klar ersichtlicher Absicht auf drei beschränkt, da auf beiden Seiten noch reichlich Platz war für die Hinzufügung eines weiteren Strahles. Dadurch dass der mittlere Strahl den Nimbus der Theotokos umspielt, wird nun zwischen ihr und der unsichtbaren Gottheit offenbar wieder mit vollem Bewusstsein eine enge Beziehung hergestellt. Der Komposition diese Deutung zu geben, berechtigt uns vollends eine Anzahl von Verkündigungsbildern, in denen ein von der Gotteshand oder einer segmentförmigen Aureole ausgehender Strahl, in dem mitunter die Taube herabschwebt, Maria trifft.[3] Noch viel näher kommt aber unserem Mosaik die Miniatur einer illustrierten Handschrift des Akatisthoshymnos der Moskauer Synodalbibliothek.[4] Hier sind es drei Strahlen, welche aus dem l. befindlichen Himmelsegment auf Maria niedergehen, die in betender Stellung emporblickt und die Arme wie abwehrend vorstreckt. Im mittleren Strahl ist ein nimbusartiger Kreis enthalten, der die Taube oder noch eher das Brustbild des Kindes umschloss,[5] wie die schwachen Spuren vermuten lassen, und der sich dann wieder in drei Spitzen teilt. Der darunterstehende Text des dritten Kondakion schliesst trotz

---

[1] z. B. im Pariser Psalter des X. Jahrh. beim Gespräch Gottes mit Jesaias; Omont, a. a. O., pl. XIII.

[2] Greg. Naz. bei Migne, Patrol. gr., p. 421. Τρισσοφαοῦς Θεότητος ὁμὸν σέλας (vgl. auch p. 1244); Euseb. Alex. bei Migne, a. a. O., p. 427 αἴγλη τῆς τρισηλίου Θεότητος; Joh. Dam., a. a. O. III, p. 836/7 φύσις ἡ τρισσοφεγγόφωτος und ἡ τρισσοφεγγής οὐσία. Vgl. dazu Ὀκτώηχος. Βενετία. 1885, S. 141: Μονὰς τρισήλιε κτλ.

[3] S. die Beispiele bei Pokrowski, Das Ev. in den Denkm. der Ikonogr., S. 12 ff. (Ev. Watopädi Nr. 735, Paris Nr. 54 u. a.).

[4] Copies photogr. des min. des mscrs. gr. cons. à la bibl. synod. de Moscou publ. par le Musée hist. 1862, vol. I, pl. 429; Pokrowski, a. a. O., S. 16, der mir die Handschr. richtiger zu datieren scheint als Kondakow, Hist. de l'art byz. II, p. 127 (XI. Jh.). Vgl. den Text im Τριώδιον. Βενετία. 1885, S. 281 ff.

[5] Pokrowski, a. a. O., S. 16 sieht nur einen Nimbus dargestellt, doch lässt sogar die sehr verblasste Phot. des Exemplars der o. a. Publ. in der Hdschr. Abt. d. kgl. Bibl. in Berlin noch eine schwache Silhouette darin erkennen.

der Abwesenheit des Verkündigungsengels in diesem Bilde jeden Zweifel daran aus, dass hier die Empfängnis dargestellt ist («Und die Kraft des Höchsten beschattete darauf die der Ehe Unkundige und machte ihren Leib fruchtbar u. s. w.»). Die Handschrift ist zwar ziemlich später Entstehung (XIII—XIV. Jahrhundert), als Gegenbeispiel für die künstlerische Ausdrucksweise aber bietet die Miniatur trotzdem eine vollkommen beweiskräftige Parallele. Und für den liturgischen Charakter der Komposition unseres Mosaiks ist es besonders bedeutungsvoll, dass sie gerade der Illustration dieses heiligsten Lobgesanges auf Maria angehört. Anschaulicher liess sich der Gedanke, der den Kernpunkt in den Spekulationen der Dogmatiker der bilderfreundlichen Partei bildet, dass in Christus der körperlose und unfassbare Gott eine sichtbare und greifbare Gestalt angenommen habe,[1] durch die Mittel der Kunst gar nicht ausdrücken. Auf der grundlegenden Bedeutung, die das Dogma von der Fleischwerdung für die Bilderfreunde besitzt,[2] beruht auch die Hervorhebung des Begriffs der Gottesgebärerin in unserer Darstellung. Es ist der Immanuel, den sie trägt, wie die Rolle in seiner Hand, der Segensgestus und das Goldgewand das verdeutlichen,[3] d. h. der fleischgewordene Logos. Μήτηρ Λόγου nennen sie geradezu zahlreiche Bleibullen.[4] Derselben Spekulation entspringt die Vorstellung von der Aehnlichkeit Christi und seiner Mutter,[5] der wir auch in unserem Bilde Rechnung getragen sehen (s. u.).

Es fragt sich weiter, welche Beziehung zwischen dem Apsismosaik, dessen Sinn sich uns enthüllt hat, und dem Mosaikschmuck des an-

---

[1] Den eigentlichen Streitpunkt bildet der Begriff der περιγραφή; vgl. Schwarzlose, a. a. O., S. 191.

[2] Vgl. Schwarzlose, a. a. O., S. 193; vgl. ausser der u. a. Stelle aus Pseudo-Joh. Dam. auch Theod. Studita bei Migne, a. a. O., p. 629 D.

[3] Es sind das die charakteristischen Abzeichen des Immanueltypus, wie er in der jüngeren byzantinischen Kunst bald im Kindes-, bald im Knabenalter sehr häufig für sich dargestellt wird. Vgl. die Beispiele bei Redin, Journ. d. Min. d. Volksaufklärung 1891, Dez., S. 308 ff. (russ.) Wenn R. u. Kondakow, Byz. Emails u. s. w., S. 288 ihn aus dem altchristlichen Jünglingstypus Christi, wie er sowohl als Immanuel (S. Vitale u. a. m.), wie auch als der jugendliche Lehrer vorkommt, ableiten, so ist dieser doch sichtlich nach dem Vorbilde des göttlichen Kindes im Arme der Mutter umgebildet worden.

[4] Vgl. Schlumberger, a. a. O., p. 38.

[5] Vgl. die von Schwarzlose, a. a. O., S. 193 bezeichnete Hauptstelle aus Pseudo-Johannes Dam. bei Migne XCV, Ep. ad. Theoph. imp., p. 349. ὁ ἄναρχος, ὁ ἀΐδιος, ὁ ἄϋλος κτλ. κεκοινώνηκε σαρκὸς κτλ. τῆς μητρῴας ἐμφερείας τὰ ἰδιώματα χαρακτηρίζων κτλ. Τοῦ χάριν χαρακτηριζόμενος καθὼς οἱ ἀρχαῖοι ἱστοριόγραφοι διαγράφουσιν αὐτοῦ τὴν ἐκτύπωσιν σύνοφρυν, εὔχρονον (scil. εὔχρωον), ἡδύλογον, πραότητον κτλ.

schliessenden Tonnengewölbes besteht. Oder giebt jede dieser beiden Kompositionen einem in sich abgeschlossenen Gedanken Ausdruck? Unvollständig erscheint zwar keine ohne die andere, und doch ergänzen sie sich sichtlich zu einem zusammenhängenden Gedankengange. Maria gilt seit der Durchsetzung des Begriffs der Gottesmutterschaft auf dem Ephesischen Konzil zugleich als die Herrin der Engel, über die sie erhöht ist. Auch in der apologetischen Litteratur der Zeit des Bilderstreits wird das zwischen ihnen bestehende engere Verhältnis ausgemalt, indem sie aus dem Munde aller Engelchöre Preis erhält.[1] Andrerseits wird jedoch auch diese Vorstellung unter den Gesichtspunkt gerückt, dass der Lobgesang der Engel dem Kinde in ihren Armen gilt.[2] Nie wird das Trisagion auf die Mutter bezogen. Dass auch in Nicäa nur der Immanuel als die in leiblicher Gestalt verkörperte Fülle der Gottheit,[3] der es unausgesetzt in ihrer durch das Symbol der Etimasia veranschaulichten Herrlichkeit aus dem Munde der Engel ertönt, daran Teil haben kann, würde keines weiteren Beweises bedürfen. Nicht als Trabanten Marias wie in mehreren älteren und einzelnen jüngeren Denkmälern,[4] sondern als solche des göttlichen Thrones sind diese gedacht. In jenen Fällen finden wir sie in der Apsisnische selbst, während sich in Nicäa die Gestalt der Gottesmutter allein von dem Goldgrund der Conche abhebt. Viel eher könnte daher ein Zweifel übrig bleiben, ob überhaupt zwischen den Engeln und der Theotokos mit dem Kinde irgend eine Beziehung angenommen werden darf, wenn nicht wieder die Inschriften die klarste Erläuterung der Darstellung brächten. Die Worte «und es sollen (ihn) alle Engel (Gottes) anbeten», lassen sich in der That nur auf den Immanuel beziehen, wie der Spruch in der Apsis auf Gottvater. Das geht aus der Stelle hervor, durch die sie dem Künstler offenbar vermittelt sind.

---

1 Vgl. Pseudo-Athanasius bei Migne, Patrol. gr. XXVIII, c. 938, sowie den Ὅρος des II. Nicänums bei Migne, a. a. O., XCVIII, p. 193 τὴν ἀνωτέραν πασῶν τῶν οὐρανίων δυνάμεων; Millet, a. a. O., p. 86, n. 12. Dem entsprechen die kanonischen Beischriften des Muttergottesbildes in der Apsis der jüngeren byzantinischen Kunst ἡ ὑψηλοτέρα τῶν οὐρανῶν (z. B. in Hosios Lukas) und ἡ χωρία τῶν ἀγγέλων; Brockhaus, a. a. O., S. 106.

2 Vgl. ausser dem S. 236[3] gegebenen Citat aus Joh. Dam. die von Schwarzlose, a. a. O., S. 22 herangezogene Stelle aus dem Briefe Papst Gregors an Leo III. in den Akten des II. Nicänums bei Mansi, Coll. concilior. XII, p. 967 A. (καὶ θεωροῦντες) καὶ τῆς ἁγίας αὐτοῦ μητρὸς ἐχούσης εἰς τὰς ἀγκάλας τὸν κύριον καὶ Θεὸν ἡμῶν γαλακτοῦντα καὶ τοὺς ἀγγέλους κύκλῳ ἱσταμένους καὶ βοῶντας τὸν τρισάγιον ὕμνον κτλ.

3 Coloss. II, 9 ἐν αὐτῷ κατοικεῖ πᾶν τὸ πλήρωμα τῆς θεότητος σωματικῶς.

4 In den beiden cyprischen Mosaiken und in Parenzo, aber auch in Triest (nach altem Vorbilde?); s. S. 247[1] u.[2] u. 253[3].

Im ersten Kapitel des Hebräerbriefes findet sich dieses Wort wiederholt, und zwar **ohne** die oben vermissten Anfangsworte aus Moses V, 32, 43. Und bei näherem Zusehen erweist es sich, dass die Verse 4—6 aus demselben Kapitel überhaupt die dogmatische Grundlage der gesamten Altarmosaiken der Koimesiskirche bilden, denn in unmittelbarer Aufeinanderfolge ist dort von der «Erhöhung» des Herrn zur Rechten der Herrlichkeit und über die Engel, von seiner urzeitlichen Zeugung (mit ungefähr gleichlautenden Worten wie in der Apsisinschrift) und der abermaligen Einführung des Erstgeborenen in die Welt, d. h. — wenigstens für den Griechen — von seiner Fleischwerdung die Rede, wobei jenes Geheiss an die Engel ergeht.[1] Damit schwindet aber jeder Zweifel daran, dass das Apsisbild in bewusster Gegenüberstellung mit der Etimasia sowohl durch die Begleitfiguren der Engel, wie durch die drei Strahlen, die von dort her entspringen, verbunden wird.

Der Mosaikschmuck des Altarraums der Koimesiskirche erhält durch die vorstehende Betrachtung eine einzigartige Bedeutung unter allen uns bekannten monumentalen kirchlichen Bildercyklen der byzantinischen Kunst. Wenn wir auch namentlich in späterer Zeit in der Hauptsache fast überall dasselbe Schema der Verteilung der Gegenstände wiederfinden, so offenbart sich uns doch nirgends so deutlich die Tiefe der religiösen Spekulation, auf der es beruht, und die Anregung durch den für die ganze Theologie der Byzantiner so massgebenden Hebräerbrief. Das berechtigt, ja zwingt uns, die Entstehung der Altarmosaiken von Nicäa einer Zeit gesteigerten religiösen Empfindens zuzuschreiben. Und eine solche mächtige Erregung des letzteren hat der Bildersturm hervorgerufen. Auch sind es in der That die bewegenden Gedanken dieser Zeit, die aus dem Denkmal zu uns sprechen: die starke Hervorhebung der Dreieinigkeitsidee in ihrer Beziehung zur Inkarnation und die Gottesmutterschaft Marias. Gegen diesen Begriff richteten sich gerade die heftigsten Angriffe des Kopronymus.[2] Auf dem zweiten Konzil in Nicäa wurde er daher in feierlichster Fassung wieder aufgerichtet.[3]

---

[1] Hebr. I, 4. ἐκάθισεν ἐν δεξιᾷ τῆς μεγαλωσύνης ἐν ὑψηλοῖς τοσούτῳ κρείττων γενόμενος τῶν ἀγγέλων, ὅσῳ διαφορώτερον παρ' αὐτοὺς κεκληρονόμηκεν ὄνομα. 5. Τίνι γὰρ εἶπέ ποτε τῶν ἀγγέλων· Υἱός μου εἶ συ, ἐγὼ σήμερον γεγέννηκά σε. καὶ πάλιν· Ἐγὼ ἔσομαι αὐτῷ εἰς πατέρα καὶ αὐτὸς ἔσται μοι εἰς υἱόν. 6. ὅταν δὲ πάλιν εἰςάγῃ τὸν πρωτότοκον εἰς τὴν οἰκουμένην λέγει· καὶ προςκυνησάτωσαν αὐτῷ πάντες ἄγγελοι κτλ.

[2] Vgl. Schwarzlose, a. a. O., S. 62.

[3] Mansi, a. a. O. XIII, p. 377: τῆς ἀχράντου δεσποίνης ἡμῶν τῆς ἁγίας Θεοτόκου κτλ.

Wenn der Mosaikschmuck des Altarraumes der Koimesiskirche den altchristlichen Denkmälern gegenüber weit mehr theologisch gefärbt und bereits ganz von den ausgereiften Hauptgedanken der orthodoxen Kirche beherrscht erscheint, so ist andrerseits der bedeutende Abstand, der ihn von der Symbolik der jüngeren Kirchenmalerei trennt, nicht zu übersehen. Was ihm fehlt, sind die sich vordrängenden Beziehungen auf die rituelle Handlung und die Thätigkeit der Kirche, durch die in den späteren Denkmälern die Veranschaulichung jener einfachen grossen Sätze an Durchsichtigkeit verliert. Gehören die in den liturgischen Kommentaren enthaltenen Parallelen zwischen dem Thun der Engel und dem Altardienst, wie wir sahen, zu den späteren Erweiterungen der symbolischen Ausdeutung der Kirche (s. S. 244[1]), so kann es uns nicht befremden, dass wir in Nicäa weder die Eucharistie in der bekannten liturgischen Komposition, noch die Kirchenväter dem Bilderbestande des Altarraums hinzugefügt sehen. Dieser hat vielmehr an sich kaum eine Bereicherung seit der altbyzantinischen Zeit erfahren. Noch ein Schluss aus ihm ist uns erlaubt. Da wir dem Bilde Christi in ihm nicht weiter begegnen, muss die Kuppel — es sei denn, dass sie wie in der Agia Sophia von Saloniki die Himmelfahrt zeigte, — die Gestalt des Pantokrator enthalten haben, denn auch diese Gottesvorstellung, in der die Dreieinigkeitsidee in der ganzen christlichen Dogmatik wohl bis zur äussersten Denkmöglichkeit geführt worden ist, hat die Zeit des Bildersturmes gezeitigt.[1] In der Nea des Basilius Macedo stellte bereits das Kuppelbild nach Photius Beschreibung den von den Engelchören umgebenen Allherrscher dar.[2]

4. Stil und Technik.

Wir kommen nunmehr zur kunstgeschichtlichen Hauptfrage, die sich für uns an die Altarmosaiken von Nicäa knüpft und Stil und Technik derselben betrifft. Durch die vorhergehende Untersuchung der Archi-

---

[1] Ueber die Gedankenentwicklung, welche zur Schöpfung des Pantokratorbildes hinführt, vgl. besonders Ainalow und Redin, die Kiewer Sophieenkath., S. 17 ff. Die in der Apokalypse (I, 8 u. IV, 8) gegebene Vorstellung fand unter dem Einfluss neutestamentlicher Stellen wie Joh. XII, 45; X, 30 u. 38 eine Auslegung in dem Sinne, dass in der Gestalt Christi in der Herrlichkeit zugleich der Weltschöpfer erschaut werde. Nach der Theologie der Bilderfreunde hat er als das lebendige Bild des himmlischen Vaters unter uns geweilt, der in seinem eigentlichen Wesen nicht gesehen werden kann. Vgl. Schwarzlose, a. a. O., S. 137 mit den Belegen aus Joh. Dam. u. für die Gleichsetzung des Pantokrator mit der Trinität besonders die o. a. Stelle des Theod. Studita (s. S. 236[3]).

[2] Photius, Descr. eccl. novae, p. 199 (der Bonner Ausg. d. Cod.).

tektur der Koimesiskirche und die Berücksichtigung der epigraphischen Zeugnisse haben wir bereits einen bestimmten Ausgangspunkt für die chronologische Beurteilung unseres Denkmals gewonnen. Der ikonographische Charakter der Darstellungen schien damit im besten Einklang zu stehen. Und es ist als ein Vorteil zu betrachten, dass die stilkritische Betrachtung uns nicht erst den Weg in der Frage der allgemeinen Zeitbestimmung unserer Mosaiken zu weisen braucht. Dass sie das nicht so leicht vermöchte, beweisen schon die bisher von anderen geäusserten Urteile. Sie lauten durchweg ziemlich unbestimmt,[1] wenngleich sich in ihnen allen die Neigung verrät, eine Entstehung der Bilder vor dem II. Jahrtausend anzunehmen. Am entschiedensten ist Diehl von dieser Ansicht wieder abgegangen, — doch dürfte bei ihm daran wohl die mangelnde Scheidung der Altar- und Narthexmosaiken hauptsächlich schuld sein.[2] Das Schwanken der Forscher ist besonders durch die ersteren veranlasst. Denn es wiederholt sich hier die schon bei der Ornamentik der Architektur gemachte Beobachtung, dass die in Nicäa vorliegenden Formen in keine der uns bekannten Stilphasen der byzantinischen Kunst vollkommen einzubeziehen sind: für uns gerade ein ermutigendes Ergebnis. Aber wenn sich auch keine durchgehende Uebereinstimmung dieser Mosaiken mit anderen Denkmälern aufweisen lässt, so müssen doch auch bei ihnen irgendwelche Einzelbeziehungen zu solchen der vorhergehenden wie der nachfolgenden Epoche erkennbar sein, die uns ihren Stilcharakter richtig zu würdigen verhelfen. Es gilt zugleich den Versuch, womöglich den immer noch recht beträchtlichen Spielraum, welchen die Künstlerinschrift unserer Altarmosaiken für die Zeit der Ausschmückung (und Erbauung) der Kirche offen lässt, durch enger gezogene Grenzen einzuschränken. Ist doch die wichtigste und entscheidende Frage, auf die wir in der stilkritischen Untersuchung eine Antwort suchen, die, ob wir hier den Ausklang der altbyzantinischen Tradition oder die allerersten Anfänge der zweiten byzantinischen Kunstblüte vor uns haben.

Bei der stilistischen Würdigung unserer Mosaiken, die von der

---

[1] Diehl, Le monastère de S. Luc. en Phocide, p. 62 und Byz. Zeitschr. I, p. 78; für eine ältere Entstehung scheint Strzygowski, Byz. Zeitschr. I, 340 und Archäol. Ehrengabe zu de Rossi's 70 Geb.-T., S. 398 einzutreten, während er Oesterr. Jahreshefte I, Beilage S. 17 den gesamten Mosaikschmuck etwa dem X—XI. Jahrh. zuschreibt. Noch entschiedener hat sich Smirnow, Wiz. Wrem. IV. 97, S. 87, A. 1 zu Gunsten einer höheren Datierung ausgesprochen, wenngleich auch er als frühesten Terminus das Ende des Bilderstreites ansieht.

[2] Dass diese und jene zu scheiden sind und dass die Altarmosaiken den altertümlicheren Charakter tragen, hat schon zwar kurz, aber klar und bestimmt P. Pogodin, Nachr. des russ. archäol. Inst. II, 1897, S. 14 ausgesprochen.

ikonographischen Beurteilung der Typen nicht völlig zu trennen ist, haben, nicht zum Vorteil der Sache, bis jetzt die Gestalten der Engel vorwiegend die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Suchen wir ihnen deshalb an erster Stelle gerecht zu werden. Zum Vergleich drängen sich am meisten die Erzengeltypen der jüngeren byzantinischen Mosaiken auf, mit denen die Figuren der Koimesiskirche im Kostüm im wesentlichen übereinstimmen, wenngleich sie auch in dieser Hinsicht altertümlichere Züge zu wahren schienen (s. S. 207 ff.). In den Proportionen zeigen sie, mit jenen verglichen, wenigstens keine weitgehende Verschiedenheit. Sie sind von schlanker, ja sogar etwas gestreckter Bildung (vgl. Fig. 3), welche auf unseren Tafeln durch die starke Verkürzung, die sie bei der einzig möglichen Aufnahme in Untensicht erleiden, nahezu in das Gegenteil verkehrt ist. Dieser Streckung fehlt jedoch jedes Uebermass. Dasselbe lässt sich freilich fast mit gleichem Rechte auch von manchen Gestalten der Erzengel in Denkmälern des XI. (Daphni, Hosios Lukas) und XII. Jahrh. (Monreale) sagen.[1] Die byzantinische Kunst des II. Jahrtausends bevorzugt bei ihnen zu verschiedenen Zeiten die mehr oder minder überschlanken Verhältnisse. Nur um die Mitte des XI. Jahrh. scheint ein Typus von einer gewissen breiten Schwere vorzuherrschen, dem wir in Kiew und in der Nea Moni auf Chios begegnen.[2] Von einer stetigen Entwicklung dieser Typen kann demnach in Bezug auf die Proportionen überhaupt nicht die Rede sein, und der Umstand, dass dieselben in Nicäa ein ziemlich glückliches Mass einhalten, berechtigt uns noch zu keiner chronologischen Bestimmung. Ein sichereres Kriterium bilden die Köpfe unserer Engelgestalten, denn sie lassen sich ersichtlich mit keinem der Idealtypen, die einander im Verlauf der jüngeren Epoche ablösen, zusammenbringen. Sie zeigen weder die akademische Stilisierung der Züge wie die Erzengel von Hosios Lukas mit langer dünner Nase und kleinem Munde, noch gleichen sie einem von den beiden anderen Grundtypen, die sich einerseits in Kiew und Chios, andrerseits in Daphni und den sizilianischen Mosaiken unterscheiden lassen. Für den zweiten ist ein breiteliptischer Umriss charakteristisch, grossflächige Wangen, niedrige Stirn, stark geschwungene Brauen und ein grosser Augenstern. Der dritte Typus

[1] Vgl. Millet, a. a. O., p. 107 u. 111; Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 49; Gravina, a. a. O., pl. 14 B. u. D.

[2] Vgl. Ainalow und Redin, a. a. O., S. 32 und Alte K. Denkm. von Kiew, S. 32; von der ganz ähnlichen Bildung der Erzengel in der Nea Moni habe ich mich an Ort und Stelle überzeugen können.

ist diesem nicht unähnlich, besonders in Daphni, wo er noch nicht die volle Schärfe der Ausprägung hat wie z. B. in Monreale, aber die beginnende Annäherung an die semitische Gesichtsbildung, welche ihm seinen besonderen Charakter giebt, ist auch da schon in der entschieden gekrümmten Nase ausgedrückt.[1] Die Kopfform der Engel von Nicäa nähert sich mehr dem Eirund. Dem länglichen Untergesicht fehlt die übermässige Breite und Rundung, die Augen sind nicht so weit geöffnet und haben kleinen Augenstern. Das Haargelock entspricht mehr der natürlichen Bildung, während es in der späteren Zeit über dem Scheitel in symmetrischen Wellen stärker aufgebauscht zu sein pflegt. Mit einem Wort, die Köpfe der Engel in Nicäa sind frei von jeder übertreibenden Stilisierung, ihrer etwas schwächlichen Anmut mischt sich kein Zug von Erhabenheit bei. Aber so wenig unser Engeltypus in den jüngeren Denkmälern wieder vorkommt, so verschieden ist er auch von dem noch ganz antik gefärbten der altbyzantinischen Zeit,[2] wie er noch bis tief in das VII. Jahrh. fortlebt.[3] Vielmehr bietet er ein neues Beispiel der Abschwächung des antiken Ideals, die als allgemeine Erscheinung der Uebergangsperiode der byzantinischen Kunst durch mehrere andere, unter sich freilich wieder ziemlich verschiedene, z. T. rein byzantinische Darstellungen belegt wird. Sie verrät sich schon an den im VI. Jahrh. entstandenen, allerdings in Folge mehrfacher Restaurationen arg verstümmelten Mosaikbildern der beiden Erzengel am Triumphbogen von S. Apollinare in Classe zu Ravenna, die in ihren Grundzügen immerhin eine gewisse Aehnlichkeit mit den Urbildern bewahren dürften.[4] Dasselbe gilt von dem gut erhaltenen Kopf des Engels auf

---

[1] Sie ist seit altbyzantinischer Zeit Gabriel eigen (Panagia Angeloktistos), wird aber im II. Jahrtausend verallgemeinert, was wohl mit dem Eindringen zahlreicher asiatischer (armenischer) Elemente in die byzantinische Aristokratie zusammenhängt; vgl. Kondakow, Gesch. d. byz. K. (russ.), S. 143.

[2] Vgl. die bekannte Diptychontafel in London mit der Aufschrift Δέχου παρόντα bei Molinier, Les Ivoires, pl. V.

[3] So z. B. in dem einzigen nicht restaurierten Kopfe des zweiten Engels rechts neben der thronenden Theotokos in S. Apollinare Nuovo und in den Engeln des Apsismosaiks von S. Venanzo; vgl. Redin, a. a. O., S. 86 u. De Rossi, Mus. crist., tav. XIX.

[4] Redin, Die Mos. d. Ravennat. Kirchen, S. 183. — Allerdings hat schon Dobbert, Rep. f. K. Wiss. 1898, S. 43 darauf hingewiesen, dass der Kopf Gabriels erneuert sei, und Haseloff hält (nach brieflicher Mitteilung) auf Grund erneuter Besichtigung beide Köpfe für restauriert. Dass sie aber die ursprünglichen Grundzüge bewahren, scheinen die Typen zu verbürgen, von denen der eine wieder ausgesprochen semitischen Charakter trägt, der andere ein blondlockiges blühendes Jünglingsantlitz zeigt. So sind beide Erzengel, allerdings mit umgekehrter Benennung, schon im Mosaik der Panagia Angeloktistos unterschieden; vgl. Smir-

dem Mosaik der Panagia Kanakaria (VI—VII. Jahrh.) auf Cypern, der schon von dem Herausgeber des letzteren mit dem Engeltypus der Koimesiskirche verglichen worden ist.[1] Die Aehnlichkeit bleibt freilich, so weit sich nach der kaum genügenden Abbildung urteilen lässt, eine ziemlich allgemeine, um so mehr als die Haartracht des Engels der cyprischen Kirche eine ganz andere ist. Desto bemerkenswerter ist die an ihnen als gemeinsamer Zug der fortschreitenden Stilentwicklung hervortretende Richtung auf eine zartere Formengebung.[2] Die beste Parallele zu dem Kopftypus der Engel in Nicäa bietet aber nicht ein monumentales, sondern ein Denkmal der Miniaturmalerei. In der Pariser Gregorhandschrift 510 hat sich durch einen glücklichen Zufall auf einem der ersten Blätter mit der Darstellung des siegreichen Kreuzes r., wo die Deckfarbe des Goldgrundes teilweise abgeblättert ist, eine unverwertete Vorzeichnung des nachfolgenden Widmungsbildes, auf dem Basilius zwischen dem Täufer und Gabriel steht, wie zum Ersatz für das auf diesem fast gänzlich zerstörte Antlitz des letzteren erhalten.[3] Obwohl der Erzengel auch hier die individuell ausgeprägten semitischen Züge hat, kommt der ganze Charakter des kleinen Kopfes auf schlankem Halse und ganz besonders das Oval des Gesichts dem Engeltypus der Koimesiskirche auffallend nahe. Auch die Haarbehandlung ist eine ziemlich ähnliche. Die ausgeführte Miniatur zeigt wie in Nicäa das schmale Haarband, das nur durch eine in der Mitte sitzende Perlenrosette bereichert, aber noch nicht wie später mit einem grossen Juwel geschmückt ist. So weit endlich die wenig verlässliche Wiedergabe des bekannten Erzengelbildes aus dem Portalmosaik der Agia Sophia bei Salzenberg ein Urteil erlaubt,[4] scheint auch diesem noch derselbe Idealtypus zu Grunde zu liegen.

Die Möglichkeit, die Engel unseres Altarmosaiks der Uebergangsepoche zuzuweisen, wird schon durch die mit den oben herangezogenen Denkmälern aufgewiesenen Berührungen ersichtlich. Bezeichnender

---

now, a. a. O., Taf. I, S. 34. In Ravenna muss also entweder gleich bei der Entstehung oder bei einer Wiederholung des Mosaiks eine Namensverwechslung stattgefunden haben.

[1] Smirnow, a. a. O., S. 87, A. 1. Mehr als der Lichtdruck a. a. O., Taf. II rechtfertigt den Vergleich die autotypische Abb. a. a. O. S. 73.

[2] Auch in Rom begegnen wir einem Engeltypus von ähnlicher Zartheit bei den das Christusmedaillon emporhaltenden Gestalten der Kapelle S. Zenone von S. Prassede; de Rossi, a. a. O., t. XXVII. In ihnen, scheint es mir nicht unmöglich, das verblasste Abbild eines byzantinischen Typus von der Art des cyprischen Mosaiks zu erkennen.

[3] Omont, a. a. O., pl. XVII u. XIX, p. 12.

[4] Salzenberg, a. a. O., Taf. XXI.

für ihren Zusammenhang mit der altbyzantinischen Tradition als die Proportionen und der Kopftypus ist aber die Standweise. Ihre freie und sichere Haltung hat nichts mit dem unsicheren Stehen der späteren Typen zu thun, bei denen in der Regel beide Fussspitzen abwärts gerichtet sind.[1] In Nicäa richten sich beide Füsse nach aussen und nur der eine, vortretende, ist etwas mehr nach unten gedreht. Dadurch wird nicht bloss der Eindruck des festen Standes erreicht, sondern die Stellung bekommt auch einen vornehmeren Charakter. Dieselbe Art zu stehen finden wir z. B. bei verschiedenen Heiligen des mittleren Streifens in S. Apollinare Nuovo und später noch beim Gabriel von S. Apollinare in Classe (allerdings z. T. in neuerer Restauration).[2] Dass aber die byzantinische Kunst diese Art, die Figuren zu stellen, noch bis gegen Ausgang des IX. Jahrhunderts bewahrt hat, darüber belehrt uns wieder der Pariser Gregorcodex,[3] in dem die Prinzen und die Kaiserin Eudokia noch ganz ebenso auf ihren Prunkschemeln stehen. Wesentlich davon verschieden ist die in der jüngeren byzantinischen Kunst ausgebildete Standweise mit ungleich verteilter Belastung der beiden Beine, bei der gerade der vorstehende Fuss häufig die auswärts gerichtete Stellung zeigt.[4]

In noch helleres Licht rücken die Altarmosaiken der Koimesiskirche, wenn wir die Darstellung der Gottesmutter in der Apsis in's Auge fassen. Obgleich ihr Antlitz durch die fortgesetzte Verräucherung und Verfärbung der Mosaikteilchen z. T. seiner feineren Modellierung und farbigen Abtönung beraubt ist, treten die charakteristischen Züge desselben noch so deutlich hervor,[5] dass die ikonographische Bestimmung des Typus keine wesentlichen Schwierigkeiten bereiten kann. Der Kopf ist klein mit schlankem Halse. Im schmächtigen Oval des Antlitzes stehen die gross geöffneten dunklen Augen weit von einander ab und ziemlich tief unter den dichten, stark geschwungenen Brauen, welche über der Nasenwurzel fast zusammenkommen. Der lange, schmale Nasenrücken endet in eine auffallend dünne Spitze ohne kräftiger ausgebildete Nasenflügel. Darunter sitzt ein kleines Mündchen mit etwas aufgeworfener Unterlippe. Das Kinn tritt nur schwach im

---

[1] Vgl. z. B. in Hosios Lukas; Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 49.

[2] Vgl. Redin, a. a. O., S. 77, 78 u. 184; Garucci, Storia, t. 246 u. 266.

[3] Omont, a. a. O., pl. XVI.

[4] Vgl. darüber Millet, a. a. O., p. 106 mit dem charakteristischen Beispiel des Michael in Daphni.

[5] Die Tafel I lässt in dieser Hinsicht leider am meisten zu wünschen übrig, da ich dafür nur die späteren Abdrücke des für meinen russischen Aufsatz im Wiz. Wrem. 1900, VII, Taf. I hergestellten Lichtdrucks zur Verfügung habe.

Untergesicht hervor. Es sind teilweise unauffällige, aber doch greifbare Unterschiede, durch die dieser Typus von dem Ideal abweicht, in dem die Kunst des zweiten Jahrtausends das Wesen der Gottesmutter verkörpert hat.[1] In diesen Zügen ist mehr Rassencharakter als Formenschönheit zur Geltung gebracht. In seiner ganzen Ursprünglichkeit erkennen wir den Grundtypus, zu dem sich unser Apsismosaik in allen soeben hervorgehobenen Zügen in die nächste Beziehung bringen lässt, in einem Denkmal der altbyzantinischen Zeit. Das ist die von Engeln umstandene thronende Maria des untersten Mosaikstreifens von S. Apollinare Nuovo aus der II. Hälfte des VI. Jahrhunderts.[2] Die Aehnlichkeit ist allerdings nur eine allgemeine, wie es überhaupt kaum zwei Darstellungen der Gottesmutter geben dürfte, die sich wie Original und Kopie zu einander verhalten, namentlich in der älteren Kunst. Das Ravennatische Mosaik ist dem der Koimesiskirche gegenüber ungleich lebendiger und auch feiner in der Auffassung. Wir haben es hier mit einem der syrischen Ikonographie entlehnten Typus zu thun und dürfen in diesem das von der byzantinischen Kunst während ihrer eigentlichen Stilbildung aufgenommene Urbild erblicken,[3] von dem noch ein zweites echtbyzantinisches Muttergottesbild des ersten Jahrtausends, das Mosaik des Domes von Parenzo, abgeleitet ist[4] und das auch in immer mehr abgeschwächter und verblassender Wiedergabe den römischen Mosaiken des VII—IX. Jahrhunderts zu Grunde liegt. Die Orans der Altarnische des Oratoriums von S. Venanzo, dessen um 650 entstandenes Apsismosaik in nicht geringerem Grade als das des Triumphbogens[5] byzantinisches Gepräge trägt und

[1] Zur Charakteristik desselben s. u. die Beschreibung des Mosaikbildes der Theotokos im Narthex und die zum Vergleich herangezogenen Beispiele.

[2] Nach phot. Aufnahme abgeb. bei Redin, a. a. O., S. 86.

[3] Vgl. Redin, a. a. O., S. 87, der auf die Uebereinstimmung mit dem Typus des Rabulacodex hinweist; s. diesen bei Ainalow, Die hellenist. Grundlagen, S. 54 (mit Abb.). Dazu kommt mit weit derberer Auffassung die Miniatur des Etschmiadsin-Ev.; Strzygowski, Byz. Denkm. I, Taf. VI, 1. Neben dem syrischen steht ein anderer spätantiker vollwangiger Typus vielleicht alexandrinischen Ursprungs, den die meisten fünfteiligen Diptychen, besonders das Berliner und dasjenige von Etschmiadsin zeigen. Aber auch in diese Denkmälerklasse dringt der syrische Typus ein, so z. B. auf der Diptychontafel des Lord Crawford; vgl. Ainalow, a. a. O., S. 208 u. Wiz. Wrem. 1898, Taf. I.

[4] Vgl. jetzt die neu erschienene Photographie von Wlha (Wien). Die verhältnismässig beste alte Abb. bei Boni, Archivio stor. 1894, VII, p. 114 erlaubt kaum ein Urteil. Für die stilistische Verwandtschaft des Mosaiks mit dem Ravennatischen und beider mit dem der Koimesiskirche ist besonders die vernachlässigte Wiedergabe der Nasenflügel bezeichnend.

[5] Von dem letzteren giebt es auch Kraus, Realencykl. II, S. 429 zu. Die Gestalten zeigen eine unverkennbare Verwandtschaft mit denen des Justiniansmosaiks

wohl in der Hauptsache von griechischen Meistern ausgeführt worden ist, bewahrt ganz denselben orientalischen Rassentypus, nur hat er hier schon einen viel strengeren Charakter angenommen.[1] In den um mehr als anderthalb Jahrhunderte späteren Mosaiken von S. Nereo ed Achilleo und von S. Maria in Domnica (Navicella) erscheint er bereits in's allgemeine gezogen, wenngleich im letzteren das Rassenhafte immer noch nicht gänzlich verwischt ist,[2] sondern in den grossen Augen und den geschwungenen dichten Brauen deutlich nachklingt. Die eingetretene Abschwächung wird sich nicht allein aus der unausgesetzten Wiederholung alter Vorbilder erklären lassen, vielmehr unterlagen die gleichzeitigen Darstellungen auch in Byzanz selbst zweifellos einer allmählichen Verallgemeinerung. Darüber belehrt uns dasjenige Denkmal, dem jetzt wohl endlich seine richtige chronologische Stellung am Ausgang des IX. Jahrhunderts angewiesen worden ist und das den äussersten Tiefstand in der byzantinischen Stilentwicklung des ersten Jahrtausends bezeichnet, — das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki, von dem oben in anderem Zusammenhange die Rede war (s. S. 45ff.). Besonders gilt das gerade von der Darstellung der betenden Theotokos auf demselben.[3] Bei der Besichtigung an Ort und Stelle lässt ihr Antlitz, obwohl es durch die frühere Uebermalung arg mitgenommen erscheint, noch genug von den Zügen erkennen, was zu einem solchen Urteil berechtigt. Der unverhältnismässig lang gezogene Umriss, wie ihn auch die photographischen Aufnahmen zeigen, die zu einem schmalen Streifen zusammengeschrumpfte Stirn, die sehr hoch sitzenden, aufgerissenen Augen, die lange, breitflügelige in eine tief herabgezogene Spitze auslaufende Nase und das formlose Kinn lassen eine Verzerrung zu Tage treten, welche mit dem vergröberten Typus von S. Maria in Domnica viel Verwandtes hat, aber noch über das dort erreichte Mass hinausgeht. Dagegen erscheint das Antlitz der Theotokos der Koimesiskirche den römischen Mosaiken gegenüber feiner in der Formengebung und zugleich noch immer weit mehr von lebendiger Naturanschauung gesättigt.

---

von S. Vitale. Noch näher steht der jugendliche Heilige in der Apsis einem solchen in S. Apollinare Nuovo, der im 2. Streifen den Platz über dem vordersten Magier einnimmt. Andere Teile wie der Christus scheinen stark restauriert.

[1] Vgl. bei Venturi, La Madonna, p. 4 (mit Abb. nach Photographie).

[2] Vgl. De Rossi, Musaici christiani, tav. XXII u. XXIII.

[3] Die Abb. bei Texier and Pullan, Byz. archit., pl. XL übertrifft freilich noch das Original an Rohheit. Einigermassen brauchbar ist nur der Lichtdruck bei Redin, Das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki. Wiz. Wrem. 1900, Taf. XIII. u. XIV.

Es ist nicht schwer, sich davon zu überzeugen, dass die Gestalt der Gottesmutter unseres Mosaiks in ihren Verhältnissen ebenfalls ihre stilistischen Parallelen in Denkmälern des ersten Jahrtausends findet und nicht etwa darin bereits den Einfluss der sogenannten «mönchischen Schule» des XI. Jahrhunderts verrät.[1] Man braucht durchaus nicht an diesen zu denken, um ihren sehr gestreckten Körperbau, den unsere Hauptabbildung wieder stark verkürzt, die Gesamtaufnahme der Apsisnische (Fig. 3) dagegen in voller Richtigkeit wiedergiebt, in die byzantinische Stilentwicklung hineinzubringen. Es ist eine verbreitete, aber ganz unbegründete Voraussetzung, dass die überschlanken Proportionen erst eine Errungenschaft der späteren Stilphase der byzantinischen Kunst sind, in die sie mit dem XI. Jahrhundert eintritt. Vielmehr bilden sie eine bis in die Anfänge ihrer Stilbildung zurückreichende Folgeerscheinung der innigen Verbindung, welche die Malerei zur bildlichen Ausschmückung der christlichen Kirche mit der Architektur eingeht. Es ist ein gleichbedeutender Vorgang, wie er sich in der gotischen Kunst des Abendlandes vorwiegend auf dem Gebiet der Plastik abspielt. In Rücksicht auf den hohen Platz, den die Mosaiken durchgehends einnehmen, und auf ihre Anbringung an der gekrümmten Fläche der Apsiswölbung erscheint eine solche Stilisierung in der That in gewissen Grenzen berechtigt und geboten, da die Untensicht den Eindruck berichtigt. Allerdings hat dann die starke ästhetische Wirkung, die sich der Steigerung des Höhenmasses abgewinnen lässt, zu einer Uebertreibung geführt ganz so, wie sich das auch in der Gotik beobachten lässt, wo sie freilich durch die in gleichem Masse fortschreitende Schlankheit sämtlicher Bauglieder ungleich erträglicher wirkt.

Ein Uebermass der Körperlänge ist schon an den Nebenfiguren des Justiniansmosaiks von S. Vitale besonders fühlbar,[2] und das Stifterbild des Reparatus in S. Apollinare in Classe aus der ersten Hälfte des VII. Jahrhunderts[3] beweist, dass die byzantinische Kunst seitdem unter der Herrschaft dieses Proportionskanons verblieben war. Mit Recht hat man daher auch für die römischen Mosaiken derselben Zeit in der zunehmenden Streckung der Gestalten eine byzantinische Einwirkung gesehen.[4] Die Heiligen zu den Seiten der Apsisnische

[1] Diehl, a. a. O., p. 78.

[2] Garucci, Storia, t. 264 u. Redin, Die Mos. d. Ravennat. Kirchen, S. 160 (nach Photographie).

[3] Garucci, Storia t. 275 u. Redin, a. a. O., S. 191 (nach Photographie).

[4] Kraus, a. a. O. II, S. 429.

von S. Venanzo (650), auf deren durch und durch byzantinischen Typus schon hingewiesen wurde, offenbaren in dieser Beziehung einen weiteren Fortschritt über das ältere Mosaik von S. Agnese[1] und auch über das des Reparatus in Ravenna hinaus. Und dass die byzantinische Kunst nicht einmal dabei stehen geblieben ist, das können wir schon aus den römischen Denkmälern des ausgehenden VII. bis IX. Jahrhunderts erschliessen, die in augenscheinlich ganz paralleler Entwicklung die Geschichte des byzantinischen Monumentalstils dieser Epoche widerspiegeln. In dem Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki liegt uns jetzt, nachdem die Frage seiner Entstehungszeit gelöst erscheint (s. S. 45), auch auf griechischem Boden das Endergebnis des Verfalls vor, der sich hier wie dort allmählich vollzieht, und da zeigt sich wieder eine auffallend nahe Berührung des byzantinischen mit den römischen Mosaiken des IX. Jahrhunderts. Die Apostelgestalten des ersteren stimmen in ihrem groben und trotz der masslosen Ausreckung schwerfälligen Körperbau ausserordentlich mit denen überein, welche in den von Paschalis ausgeschmückten Apsiden der Basiliken von S. Prassede[2] und S. Cecilia[3] den segnenden Christus umgeben, während sie sowohl den altbyzantinischen Apostelltypen wie auch denen der späteren Denkmäler wenig ähnlich sehen. Die beiden lebhaft bewegten Figuren des Petrus und Paulus zu den Seiten des kreuzgeschmückten Thrones in der Kapelle S. Zeno von S. Prassede könnte man sich geradezu in die Reihe der Apostel des Mosaiks von Saloniki versetzt denken,[4] so gleichartig ist ihr schweres und zugleich unsicheres Ausschreiten mit vorfallenden Knieen und abwärts gerichteten Fussspitzen, so übereinstimmend die Bildung der plumpen Beine, an denen namentlich die Unterschenkel übertrieben lang sind, so ganz entsprechend die aller malerischen Uebergänge und jeder kräftigeren Modellierung entbehrende Faltengebung. Die hellen Massen der weissen Gewänder werden nur durch einzelne Striche oder schmale Streifen, welche sogar den gleichea grünblauen Ton wie in Rom zu haben scheinen, gegliedert.[5] So weit über die Köpfe des Mosaiks der Agia Sophia ein Urteil möglich ist, — die Ueber-

[1] Garucci, Storia, t. 274 u. De Rossi, Musaici crist., tav. XVIII.

[2] Garucci, Storia, t. 286 u. De Rossi, a. a. O., tav. XXV.

[3] Garucci, Storia, t. 292 u. De Rossi, a. a. O., tav. XXIV.

[4] Garucci, Storia, t. 287. Von ähnlichem Schlage sind auch die heraneilenden Apostel auf dem Triumphbogen von S. Marco und wichtig als Beleg für die lange Herrschaft dieses Stiles in Rom; Garucci, Storia, t. 294 u. de Rossi, a. a. O., tav. XXVIII.

[5] Dieselben Töne habe ich in Saloniki bemerkt. Die Farbenwiedergabe bei Texier and Pullan, a. a. O. ist im grossen und ganzen für die Apostel richtig.

malung lässt nur einige von ihnen deutlicher erkennen, namentlich in der photographischen Aufnahme, — scheinen auch sie denen der römischen Arbeiten in der Zeichnung nicht unähnlich zu sein. Wenn die letzteren augenscheinlich doch noch im allgemeinen eine Stufe tiefer stehen und charakterloser aussehen, so entspricht das ganz dem Verhältnis ihrer Abhängigkeit von griechischen Vorbildern. Dass aber die Stilphase, welche uns für die byzantinische Kunst erst durch das Kuppelmosaik von Saloniki belegt ist, in Rom schon in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts herrscht, werden wir nicht anders erklären können, als dass ihr Beginn auch im Osten schon viel weiter zurückliegen muss und dass wenigstens ausserhalb der Hauptstadt, wo unter der Regierung des Basilius Macedo die Kunst sich wieder zu erheben beginnt, die Monumentalmalerei trotz des vollen Sieges der Bilderfreunde (842) bis gegen Ausgang des IX. Jahrhunderts keinen neuen Aufschwung genommen hat. Selbst die entschiedensten Vertreter der Selbständigkeit Roms werden doch schwerlich die Abhängigkeit des Mosaiks von Saloniki, das in manchen Gestalten wie besonders der des Heilands und der Engel eine grössere Verwandtschaft mit den späteren byzantinischen Typen verrät und in der Ausführung der Bäume und des Bodens eine echt griechische dekorative Farbenwirkung besitzt, von den römischen Arbeiten behaupten wollen. Dieser ganze Stil stellt sich vielmehr als das Endergebnis einer Verwilderung dar, der die Monumentalmalerei in Byzanz und dem zu Folge auch in Rom im Laufe des VIII. und beginnenden IX. Jahrhunderts offenbar anheimgefallen war. Wie die römische Kunst vorher von der byzantinischen frische Lebenssäfte empfangen hatte, so war sie in dieser Zeit auch von der Zersetzung mit ergriffen worden. Zwar klafft auch in Rom eine fast das ganze VIII. Jahrhundert umspannende Lücke in der Folge der Denkmäler. Vergleichen wir aber die wenigen aus dem Anfange desselben sowie aus dem Ende des VII. Jahrhunderts erhaltenen Reste von Mosaiken mit den Arbeiten aus den ersten Jahrzehnten des IX. Jahrhunderts, so springt der dazwischen eingetretene Stilverlust in die Augen. Gestalten wie die S. Euphemia [1] und die betende Himmelskönigin aus den Vat. Grotten [2] und selbst die des hl. Sebastian aus S. Pietro in Vincoli [3] stehen in der Zeich-

[1] Garucci, Storia, t. 275 u. Ciampini, Vet. Mon. II, p. 35.

[2] Garucci, Storia, t. 219 u. De Rossi, a. a. O., tav. XX.

[3] Garucci, Storia, t. 275 u. De Rossi, a. a. O., tav. XX. Bei der Vergleichung der farbigen Reproduktionen tritt dieser Eindruck noch stärker hervor als bei der Zusammenstellung von Photographieen.

nung und malerischen Gesamthaltung und besonders die ersteren auch in den Proportionen, obwohl sie eine kaum noch zu überbietende Verlängerung des Unterkörpers auf Kosten des oberen Rumpfteiles aufweisen, doch noch erheblich über den Leistungen der unter Leo III. (in S. Nereo ed Achilleo) und Paschalis (in S. M. in Domnica u. s. w.) arbeitenden Meister. Dieser fortschreitende Niedergang der römischen Mosaikmalererei geht aber zu auffällig mit der Epoche des Bilderstreits parallel, als dass wir ihn nicht am ungezwungendsten aus der Rückwirkung der gleichzeitigen Entwicklung oder, richtiger gesagt, des Verfalls des byzantinischen Monumentalstils erklären könnten, dessen Sinken eine unausbleibliche Folge der wiederholten längeren Störungen der Kunstübung war. Ich möchte nicht so weit gehen, sämtliche römischen Mosaiken des VII—IX. Jahrhunderts mit Cattaneo für Arbeiten rein griechischer Meister zu halten,[1] wenngleich auch für solche zweifellos die engste Anpassung an den römischen Ritus im Kostüm der dargestellten Heiligen und anderen Dingen verbindlich gewesen wäre, sondern ich glaube namentlich die späteren Denkmäler ihrer unverhältnismässig grösseren Stillosigkeit wegen doch überwiegend eingesessenen Mosaicisten zuschreiben zu müssen, aber dass unter ihnen Griechen waren oder dass häufig griechische Hilfskräfte hinzutraten[2] und, was das wesentlichste bleibt, dass griechische Vorbilder massgebend waren, wird man schon nach den aufgewiesenen Berührungspunkten kaum bestreiten können. Wie eng der Anschluss ist, darüber könnte wohl eine nähere Vergleichung der Technik, auf die ich freilich in Ermangelung eigner Anschauung der römischen Mosaiken verzichten muss, am sichersten entscheiden lassen.

Kehren wir nach diesen allgemeinen Erörterungen über die byzan-

---

[1] Cattaneo, L'architettura in Italia, p. 153. — Wohl aber muss ich mich mit der oben entwickelten Anschauung in vollen Gegensatz zu Zimmermann, a. a. O., S. 37 ff u. 227 ff. stellen, der die römische Monumental- (bezw. Mosaik)malerei des ersten Jahrtausends im Anschluss an Kraus in der Hauptsache als eine selbständige Fortsetzung des altchristlichen Stils ansieht. Dass sie aber bei der auch von Z. zugegebenen Beeinflussung in Tracht und Ceremoniell durch byzantinische Vorbilder in stilistischer Hinsicht von diesen unbeeinflusst geblieben sein sollte, fällt schwer zu glauben. Auch die Malereien in S. Urbano und besonders die älteren in S. Clemente sind noch durchaus von der byzantinischen Ikonographie und Auffassung abhängig und erst die von Beno de Rapiza gestifteten verraten eine freie Regung abendländischen Geistes.

[2] Dobbert, a. a. O., S. 126., A. 2 hat schon zur Erklärung der griechischen Kunstelemente in der römischen Kunst an die vom VII—X. Jahrh. in Rom ansässige griechische Kolonie erinnert und auf die durch Batifoll, Mélanges d'arch. et d'hist. 1888, VIII, p. 297 über sie zusammengestellten Daten hingewiesen. Vgl. auch Zimmermanns Hinweis auf die griechischen Päpste; a. a. O., S. 227.

tinische Stilentwicklung der Uebergangsepoche zur Darstellung der Theotokos in der Koimesiskirche zurück. Die Streckung der Gestalt ist an ihr im Vergleich mit den Engeln eine viel beträchtlichere. Sie steht darin den schlanksten Muttergottesgestalten der jüngeren byzantinischen Kunst nicht nach, ja übertrifft sie noch eher.[1] Dieser Eindruck beruht allerdings hauptsächlich auf dem andersartigen Verhältnis der einzelnen Teile des Körpers unter einander, aber gerade an diesem enthüllt sich uns der enge Zusammenhang unseres Apsismosaiks mit den altbyzantinischen Denkmälern am allerdeutlichsten. Im Gegensatz zum übermässig langen Unterkörper ist der Oberteil der Gestalt auffallend kurz. Die schmalen Schultern und die kurzen Arme lassen ihn noch schwächlicher erscheinen. Ein solcher Frauentypus begegnet uns aber schon in der ersten byzantinischen Kunstblüte ganz allgemein. So sehen in S. Vitale die Theodora und ihre Hofdamen aus, in S. Apollinare Nuovo die heiligen Frauen,[2] nur die fehlerhafte Kürze der Arme ist an ihnen nicht so gross oder z. T. sogar gänzlich vermieden (übrigens ein Fehler, in den die byzantinische Kunst besonders in Zeiten des Niederganges wiederholt verfallen ist). Von diesem allgemeinen weiblichen Grundtypus der altbyzantinischen Kunst weicht auch die Gestalt der Gottesmutter nicht ab. Das früheste Beispiel ihrer Wiedergabe in aufrechter Haltung bietet wohl die erst seit kurzem bekannt gewordene Hodigitria der Panagia Angeloktistos auf Cypern (V—VI. Jahrh.).[3] Auch hier hat der untere Teil der Figur ein merkliches Uebergewicht über den Oberkörper. Die fortgesetzte Steigerung desselben können wir dann in den römischen Mosaiken ganz so wie an den weiblichen Heiligen (S. Agnese, S. Euphemia) auch an den Darstellungen Marias (S. Venanzo) verfolgen, überboten werden diese aber noch darin von der betenden Theotokos des Kuppelmosaiks von Saloniki, das dadurch wieder als Endglied der ganzen Entwicklungsreihe dasteht. Nicht so augenfällig tritt jenes Proportionssystem an Sitzfiguren der Gottesmutter hervor, die an Zahl unter den rein byzantinischen Darstellungen derselben im ersten Jahrtausend überwiegen. Es findet bei ihnen sogar scheinbar eine Umkehrung des Gesamteindrucks statt. In Folge der unbeholfenen Art, wie das Sitzen in der Verkürzung von vorn

---

[1] Vgl. z. B. das Apsismosaik des Domes von Torcello bei Venturi, a. a. O., p. 9.

[2] Garucci, a. a. O., tav. 244 u. 264.

[3] Smirnow, a. a. O., S. 65, doch sprechen verschiedene Umstände, wie die Beischrift Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ zu Gunsten der höheren Datierung.

wiedergegeben wird, — indem nämlich der Teil der Gestalt vom Gürtel bis zu den Knieen viel zu stark ansteigt, — erscheint auf den ersten Blick der Oberkörper bedeutend verlängert. Bei genauem Zusehen erkennt man jedoch an der hohen Gürtung einen ganz gleichartigen Körperbau wie bei den stehenden Frauengestalten. Obenan steht da die schon für die Bestimmung des Kopftypus der Gottesmutter unseres Apsismosaiks so wichtige thronende Maria von S. Apollinare Nuovo.[1] Ihr schliessen sich die Gestalten der Apsiden der Basilika von Parenzo,[2] der Panagia Kanakaria[3] auf Cypern und in Rom die von S. Maria in Domnica an.[4] Die drei erstgenannten (griechischen) Darstellungen zeigen auch alle die schmalen abfallenden Schultern, welche der Theotokos der Koimesiskirche eigen sind.

Die soeben im Hinblik auf den Kopftypus und Körperbau begründete Auffassung findet eine weitere Stütze einmal wie bei den Engeln unseres Mosaiks in dem Standmotiv, ausserdem aber auch in der Gewandbehandlung. Die Art, wie Maria in Nicäa steht, unterscheidet sich nicht auffallend und doch in sehr charakteristischer Weise von der Stellung fast sämtlicher Panagien der jüngeren byzantinischen Kunst. Bei diesen pflegen die Füsse meist nicht allzu weit von einander und in gleichmässigerem Abstande von dem Schwerlot aufzustehen, wobei sich in der Regel die Fussspitze des Standbeins oder manchmal sogar beide Fussspitzen nach unten richten.[5] Bei der Theotokosgestalt der Koimesiskirche ist zwar ihre Entfernung von einander auch keine sehr beträchtliche, aber das belastete Bein ist fast genau in die Mittellinie gerückt, das Spielbein sehr stark zur Seite verschoben, und die Spitze des einen sowohl wie des andern ist nach aussen gerichtet (vgl. Fig. 3). Einer derartigen Fussstellung begegnen wir nun wiederholt in Denkmälern des V—VII. Jahrh. mit dem Unterschiede, dass die Füsse gewöhnlich noch stärker auseinandergerückt sind. Das ist nicht nur bei der Theodora des Mosaiks von S. Vitale der Fall, bei der die Schreitbewegung ihren gegenseitigen grösseren Abstand leicht erklärt und

---

[1] Garucci, a. a. O., tav. 243 u. Redin, a. a. O., S. 86 (nach Photographie).

[2] Phot. Wlha; Boni, a. a. O., p. 114.

[3] Smirnow, a. a. O., Taf. II u. S. 73.

[4] Garucci, Storia, t. 293 u. De Rossi, a. a. O., tav. XXIII.

[5] In beiden Bez. gehen das Apsismosaik von Chios und ein jetzt in Berlin befindliches Relief aus K-pel (Sulu-Monastir) am weitesten. In anderen Fällen wie beim Kiewer Mosaik und der Orans aus S. M. in Porto in Ravenna ist das Standbein noch näher heran- aber nicht in das Schwerlot gerückt und die Verschiebung des Spielbeins nicht so beträchtlich wie in früherer Zeit.

aus demselben Grunde auch das Standbein weit zur Seite verschoben ist, sondern vor allem auch bei völlig ruhig stehenden Gestalten. So ruft z. B. die starke Verschiebung des Spielbeins bei der schon erwähnten Darstellung der Hodigitria der Panagia Angeloktistos in Cypern geradezu den Eindruck des Nachziehens dieses Fusses hervor, obwohl dieselbe doch offenbar in feierlicher Ruhe auf ihrem Schemel dastehend gedacht ist. Und genau dieselbe Standweise finden wir bei der S. Agnese der nach dieser Heiligen benannten Basilika wieder. Hier wie dort rückt das Standbein so nah an das Schwerlot heran, dass ein Teil des Gewandes nach der entgegengesetzten Seite weit vorhängend erscheint. Fehlt auch der Theotokosgestalt der Koimesiskirche dieser gut beobachtete Zug, so finden wir doch wie gesagt auch bei ihr eine ziemlich entsprechende, auswärts gerichtete Stellung beider Füsse, und die ganze Standweise erhält dadurch wie in jenen älteren Darstellungen einen Anschein stärkerer Bewegtheit als in den jüngeren Denkmälern.

Auch in der Gewandbehandlung berührt sich das Mosaik von Nicäa wieder mit manchem der schon mehrfach zum Vergleich herangezogenen altbyzantinischen und römischen Kunstwerke und zeigt im Gegensatz dazu eine unleugbare Verschiedenheit von der Faltengebung der späteren byzantinischen Kunst. Es fehlt ihr der stilisierte Linienfluss dei letzteren in demselben Masse wie jeder Anklang an die idealisierende Gewandbehandlung der Antike, welche im X. und XI. Jahrhundert wieder Nachahmung findet. Aber gerade die altbyzantinischen Denkmäler sind in dieser Hinsicht viel realistischer. Wie bei der Darstellung der Koimesiskirche, so beherrschen schon bei der Panagia Angeloktistos in Cypern und bei der Theodora und ihren Damen in S. Vitale die ungebrochenen harten Steilfalten das Gewand fast ausschliesslich vom Gürtel abwärts in seiner ganzen Länge. Der Häufung zahlreicher Querfalten des Maphorion auf den Schultern und Armen begegnen wir andrerseits, wenngleich in massvollerer und mehr den Zug nach unten betonender Darstellung, bei der für die Beurteilung des Typus der Theotokos unseres Apsismosaiks vor allem ausschlaggebenden Gestalt der Gottesmutter in S. Apollinare Nuovo. Beide Motive beruhen auf naturgetreuer Beobachtung des Stoffcharakters der verschiedenen Bestandteile der Bekleidung und finden sich auch in dem letztgenannten Mosaik neben einander vor, nur kommen dort die schweren Falten der Stola wegen der abweichenden Stellung wenig zur Geltung. Diese realistische Gewandbehandlung ist in Nicäa bei aller Richtigkeit der Auffassung von einer geradezu nüchternen

Trockenheit, und dadurch rückt unser Denkmal wieder in Parallelismus mit den römischen Mosaiken, in denen wir die Erstarrung desselben Gewandstils zu Anfang des IX. Jahrhunderts vollendet sehen. Diesen Arbeiten zeigt es sich aber noch erheblich überlegen und ebenso auch von der Stilroheit und Vergröberung der Motive noch weit entfernt, die das Gewand der betenden Panagia in der Agia Sophia von Saloniki verrät. Damit sind wir zu dem gleichen Ergebnis gelangt wie hinsichtlich der Proportionen der Gestalt, es herrscht also in beiden Punkten zwischen allen diesen Denkmälern dasselbe Verhältnis. Andrerseits dürfen wir durch die oben dargelegten Beziehungen des Apsismosaiks von Nicäa zu verschiedenen älteren Denkmälern seinen Zusammenhang mit der altbyzantinischen Tradition für erwiesen halten.

Nicht das schlechteste Zeugnis für das künstlerische Vermögen des Naukratios, um den Mosaicisten getrost bei seinem Namen zu nennen, legt die Gestalt des Kindes in dem Apsisbilde der Koimesiskirche ab, die uns völlig unversehrt und auch ziemlich farbenfrisch erhalten ist. In der Wiedergabe der kindlichen Formen und in dem Verständnis des kindlichen Wesens ist es vielleicht die befriedigendste Darstellung des göttlichen Kindes, welche uns überhaupt in den Denkmälern der byzantinischen Monumentalkunst begegnet. Es ist ein echter rundlicher Kinderkopf, dessen Ausdruck im Original durchaus nichts Mürrisches hat, wie es nach der Abbildung fast scheinen könnte.[1] Unleugbar ist dieser Typus von dem altbyzantinischen sehr verschieden. Sowohl die Gestalt als auch der Kopf des Kindes haben in den älteren Denkmälern in der Regel ein reiferes, wenngleich jugendfrisches Aussehen, wie z. B. in dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo und in dem der Panagia Kanakaria, zwischen denen dabei wieder recht beträchtliche Unterschiede in dem Umriss des Kopfes, den Zügen und der Haarbildung bestehen.[2] In der jüngeren byzantinischen Kunst bekommt das Kind verhältnismässig früh eine ältliche oder wenigstens unkindliche Erscheinung durch die überschlanke Gliederbildung. Mit dem späteren Kopftypus hat aber der Kopf des Kindes mit der rund-

---

[1] Weniger günstig, aber dem Eindruck nach übereinstimmend urteilt auch Diehl, a. a. O., p. 78. Dass byzantinische Malereien und Mosaiken in der Photographie ein viel härteres Aussehen gewinnen, ist eine sich oft aufdrängende Beobachtung. Bei Miniaturen sind daran die sehr hell aufgesetzten Lichter schuld, bei Mosaiken wohl die ohne weichere Abstufung nebeneinander stehenden Farbentöne, denen die Originale gerade ihre starke Wirkung verdanken.

[2] Dem ersteren steht das Kind der jüngeren Miniatur des Etschmiadsin-Ev., a. a. O., Taf. VI, 1 nicht allzu fern.

gewölbten Stirn in unserem Mosaik schon eine gewisse Aehnlichkeit. Zugleich hat er jedoch auch mit einzelnen noch der altbyzantinischen Zeit zuzuzählenden Denkmälern einen sehr charakteristischen Zug gemein, der ihm den orientalischen Typus aufprägt. Und es ist kein Zufall, dass die ersteren gerade dem syrischen Kunstkreise angehören. Es sind das die über der Nasenwurzel verwachsenen, dichten Brauen, welche für unser Mosaik noch eine besondere Bedeutung gewinnen, gehören sie doch nach der in der apologetischen Litteratur aus der Zeit des Bilderstreits entwickelten Anschauung zu den Merkmalen der Aehnlichkeit Christi mit seiner Mutter.[1] Dafür, dass die Gestalt des Kindes in unserem Mosaik für diese Epoche nicht zu fortgeschritten ist, liefern die römischen Mosaiken weitere Anhaltspunkte, obgleich die in ihnen erhaltenen Darstellungen zu roh sind, um einen fruchtbaren Vergleich der Kopftypen zu ergeben. So stimmt in der Komposition des Mosaiks von S. Nereo et Achilleo das Grössenverhältnis zwischen Mutter und Kind auffallend mit dem in Nicäa herrschenden überein, während in der jüngeren byzantinischen Kunst der Unterschied nicht so bedeutend zu sein pflegt. Noch wichtiger aber ist es, dass hier und in dem ungefähr gleichzeitigen Mosaik von S. Maria in Domnica das Kind bereits das Goldgewand statt der früheren weissen oder farbigen Gewänder trägt.[2] Dadurch werden wir vollends vor dem Fehlschluss bewahrt, in diesem Zuge einen massgebenden Grund zu sehen, der für die Zugehörigkeit unseres Mosaiks zur jüngeren byzantinischen Kunst sprechen würde, in der es die typische Bekleidung des göttlichen Kindes bildet. Sein Vorkommen in den römischen Mosaiken berechtigt uns vielmehr, es für eine Neuerung aus der Zeit während oder nach dem Bilderstreit zu halten, wie sie dem gesteigerten religiösen Gehalt der Komposition, die in der Hervorhebung des Immanuelbegriffs gipfelt, ganz entspricht und auch die einzigartige Zuthat der Goldbinde (s. S. 246) vollkommen erklären würde. Wenn die byzantinische Kunst des II. Jahrtausends auch auf die letztere verzichtet hat, so bewahrt sie doch im übrigen offenbar das in der Kampfzeit geschaffene neue Kunstideal und bildet es nur allmählich weiter fort, freilich in wenig glücklicher Weise.

Die stilistische Betrachtung der Altarmosaiken von Nicäa hat unsere Erwartungen in jeder Hinsicht bestätigt. Die oben gemachten

---

[1] Vgl. die S. 272[5] angeführte Schilderung aus Pseudo-Joh. Dam., Ad Theophilum Imp. bei Migne, Patr. gr., XCV, p. 349, wo das σύνοφρυς an erster Stelle hervorgehoben wird.

[2] De Rossi, a. a. O., tav. XXII u. XXIII.

Beobachtungen würden schon den Versuch rechtfertigen, wenigstens eine subjektive Entscheidung über den wahrscheinlichsten ungefähren Zeitpunkt ihrer Entstehung zu treffen. Doch bleibt uns zuvor noch die rein technische Beschaffenheit des Werkes in's Auge zu fassen. Die Technik der Mosaikarbeit würde uns vielleicht die zuverlässigsten Schlüsse über die Entstehungszeit des Denkmals erlauben, wenn auf diesem Gebiet schon umfassendere genaue Beobachtungen vorlägen. Wir besitzen aber bisher sowohl aus der altbyzantinischen wie aus der jüngeren Kunst erst für wenige Denkmäler eine erschöpfende technische Untersuchung.[1] Leider vermag ich auch nicht aus eigner Kenntnis die Technik der römischen Mosaiken des VII—IX. Jahrhunderts mit derjenigen unserer Altarmosaiken zu vergleichen, was gerade besonders wichtig wäre. Dass die spätesten von ihnen sich namentlich in der Gewandbehandlung mit dem Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki auch in technischer Hinsicht berühren, schien sich schon auf Grund der Photographieen und farbigen Abbildungen feststellen zu lassen (s. S. 284). Die Altarmosaiken der Koimesiskirche weisen ebenfalls in einer gleich näher zu erörternden Besonderheit einen Zusammenhang mit einem dortigen Denkmal auf, aber bezeichnender Weise nicht mit den Mosaiken der Agia Sophia, sondern mit dem altbyzantinischen der sogenannten Rotonda. Doch auch davon abgesehen, erscheint es mir geboten, den gesamten in Nicäa ermittelten technischen Befund möglichst genau wiederzugeben. Zur Aufklärung desselben wurde jede irgend mögliche Bemühung angewandt,[2] und was in dieser Beziehung etwa noch dunkel bleibt, dürfte nur durch Besichtigung in allernächster Nähe festzustellen sein, die bei der Höhe, in der die Mosaiken angebracht sind, ohne Errichtung grösserer Hilfsgerüste ausgeschlossen ist.

Die technische Beschaffenheit des Werkes bestätigt zunächst seine Einheitlichkeit und das Fehlen jeder Spur einer nachträglichen Erneuerung, die späte Ergänzung durch rohe Malerei ausgenommen. Die Technik ist eine ausserordentlich sorgfältige und ungleich bessere als in dem Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki. Der Goldgrund setzt sich aus ziemlich kleinen Würfeln in vollkommen gleichmässiger Reihung zusammen, nur in der nächsten Umgebung der Gestalten begleiten die ersten zwei bis drei Reihen von Goldwürfeln

---

[1] Von Smirnow, Wiz. Wrem. 1897, S. 38, 62 u. 87 für die cyprischen Mosaiken und von Millet, a. a. O., p. 165 und 'Εφημ. ἀρχαιολ. 1894, S. 155 für diejenigen von Daphni.

[2] Die Mosaiken wurden vor der Untersuchung durch Waschen (mit Hilfe der auch zur Höhenmessung benutzten Stange) von Russ und Schmutz befreit, um die ursprünglichen Töne festzustellen, was aber nicht durchweg gelang.

in dichtem Anschluss deren Umrisslinien. Die Gewänder bestehen aus Würfeln von ungefähr doppelter Grösse, sämtliche Fleischteile aus solchen, die noch kleiner sind als die des Grundes. Die Wiedergabe des Nackten zeigt überhaupt die auffallendsten Besonderheiten. Wir finden hier noch eine kräftig modellierende Mosaikmalerei, wenn ihre Mittel auch nicht mehr so mannigfaltige sind, wie in den Arbeiten des V—VI. Jahrhunderts. Von dem schwarzen Kontur ist nur ein sparsamer Gebrauch gemacht. In der Art, wie er durch einzelne oder zusammengelegte dunkelgraue Schattenlinien ersetzt wird, vor allem aber in der Anwendung ein- oder mehrreihiger gelber Linien für die aufgehellten Halbschatten oder Reflexe liegt das Charakteristische der Technik. Eine solche gelbe Linie umzieht regelmässig (vor dem Ohre durchgehend) die eine Gesichtshälfte einschliesslich des Halses und dient im Verein mit dem dunkeln Kontur dazu, sie von den Haaren oder dem Gewand abzuheben, während die eigentliche Schattenseite des Antlitzes meist nur zur Hälfte durch mehrere gelbe Würfelreihen eine kräftigere Rundung erhält. Am besten lässt sich der Verlauf dieser gelben Streifen bei dem Ἀρχὴ benannten Engel erkennen sowie bei der Gottesmutter, aber auch bei dem Kinde und den übrigen Engeln blieb an ihrer gleichartigen Verwendung nicht der geringste Zweifel übrig. Sie finden sich ausserdem in der Umgebung des Auges und am Halse vor und begrenzen (z. B. wieder bei dem Vertreter der Ἀρχὴ) in mehreren Linien die eine Nasenseite. Bei demselben Engel läuft eine gelbe Linie auf der linken, bei der Panagia auf der rechten Gesichtshälfte vom Auge zum Munde und bei dem Engel eine andere vom rechten Mundwinkel zum Kinn herab.[1] Der schwarze Kontur bleibt auf einen Teil des Umrisses, besonders am Halse und Kinn, beschränkt und dient innerhalb des Gesichts durchgängig zur Wiedergabe der Brauen und der Lippenspalte, augenscheinlich auch zur Begrenzung der Nase, aber nur auf einer Seite, sowie für die Nasenspitze und den oberen Kontur des Kinnmuskels.[2] Rot ist im Gegensatz zur späteren Mosaiktechnik im Gesicht als Kontur gar nicht verwandt, sondern nur in Gestalt mehrerer Würfel in die Lippen eingefügt. Hände und Füsse hingegen sind zum allergrössten Teil rot, nirgends schwarz konturiert, und nur die Finger werden durch dunkelgraue Umrisse, stellenweise auch durch gelbe Linien hervorgehoben (deutlich bei dem Δυναμεις benannten

[1] Sämtliche Angaben vom Beschauer gerechnet.
[2] Doch ist an der letzteren Stelle vielleicht Dunkelgrau verwandt.

Engel). Für die eigentlichen Lichter ist im Unterschiede von dem Gelb ein sehr helles Grau (vielleicht ursprünglich Weiss?) gebraucht, so z. B. durchgängig für den Nasenrücken und auch für die Stirnwölbung (z. B. beim Kinde) und am Oberlid. Die übrige Füllung des Gesichts erscheint jetzt ziemlich gleichmässig grau (besonders bei der Panagia), jedenfalls ist aber ein rosiger Ton in den Wangenflecken enthalten, wie man das am besten beim Ἐξουσιαι benannten Engel (aber auch bei seinem Nebenmanne) noch erkennen kann. Vielleicht war auch der umgebende Ton ursprünglich kein Grau, sondern ein helleres Rosa. Das Gesagte bezieht sich auch auf die Lichter und Mitteltöne der Hände und Füsse (des Kindes).

Für jenes eigenartige Verfahren, die Reflexe durch den gelben Ton wiederzugeben, bietet sich aus dem gesamten byzantinischen Denkmälervorrat nur ein analoges Beispiel. Es ist das Kuppelmosaik der Rotonda (Agios Georgios) in Saloniki, über dessen Entstehungszeit die Ansichten erheblich auseinandergehen. Seine Zugehörigkeit zur altbyzantinischen Kunst ist jedoch unbestritten, und wir können uns hier mit diesem allgemeinen Ansatz genügen lassen. Die Gestalten und Köpfe der betenden Heiligen der Rotonda haben in der Mehrzahl ihre ursprüngliche Farbengebung in einem schmutzig grauen Gesamtton verloren, aber an einigen von ihnen, die ein frischeres Aussehen bewahren, treten gerade die gelben Reflexstreifen, welche, hier die Wangen und die Stirn umziehen, wie in Nicäa grell hervor. Lässt somit die Technik des Altarmosaiks der Koimesiskirche darin noch einen Zusammenhang mit der Mosaikmalerei der altbyzantinischen Zeit erkennen, so ergiebt sich die Gegenprobe für ihre Uebereinstimmung mit dieser aus dem Fehlen grüner Schattentöne, wie sie die jüngere byzantinische Kunst verwendet und das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki bereits besitzt.[1]

Die gelben Würfel finden endlich noch in unserem Mosaik (und ganz entsprechend auch in dem der Rotonda) in ausgiebigerer Weise Verwendung für die Wiedergabe des blonden Lockenhaares der Engel (besonders deutlich z. B. bei dem Κυριοτητες benannten), indem sie die Zwischenräume der dunkeln Linien, mit denen seine Zeichnung ausgeführt ist, füllen, und dienen auch zur Bezeichnung der Lichter auf den grünen Kugeln der Engel.

---

[1] Beide schon von Smirnow, a. a. O., S. 62 u. Wiz. Wrem. 1900, S. 65 an den Mosaiken von Saloniki beobachteten technischen Eigentümlichkeiten habe ich bestätigt gefunden. Es bleibt mir nur ergänzend zu berichtigen, dass die gelben Linien auch in Agios Georgios nicht die Schatten, sondern Reflexe bezeichnen.

Die Gewandbehandlung des Altarmosaiks der Koimesiskirche steht in technischer Hinsicht weit über derjenigen der Agia Sophia von Saloniki. Für das Purpurgewand der Theotokos und der Engel sind zwei blaugraue Töne von verschiedener Tiefe verwandt, deren Zusammenstellung aber noch keine harten Gegensätze erzeugt. Indem sich der dunklere von ihnen an die schwarzen Linien der eigentlichen Zeichnung anschliesst, durch die die Faltenzüge bezeichnet werden, entsteht vielmehr der Eindruck weicherer Stofflichkeit und stärkerer Rundung. Das Goldgewand des Kindes hat rote Innenzeichnung und ist mit Weiss gelichtet und mit Grau schattiert. Wie hier (und in den römischen Mosaiken des IX. Jahrh.)[1] bei dem Goldstoff, dient Rot überhaupt vorzugsweise für die Bezeichnung der Einzelformen goldner Teile, so z. B. in unserem Mosaik für die Fassung der Edelsteine und die Quadrierung des Loros der Engel, — nur bei dem Vertreter der Αρχε ist dafür Rosa gebraucht, — oder wo goldne Einzelheiten mit dem Goldgrunde zusammentreffen, wie für die Quasten des Maphorion der Panagia und den einen Kontur der Stäbe (für den anderen Schwarz), ein Verfahren, an dem auch die jüngere byzantinische Kunst festgehalten hat. Weiss wird mit grau schattiert (Haarbänder der Engel). Ein von der Grundfarbe verschiedener Schattenton findet sich nur an den Flügeln der Engel, deren grüne Schwungfedern dunkelblaue Schatten zeigen. Die violettrosa gefärbten Oberfedern haben schwarze Zeichnung und Schattenlinien. Hier und dort ist ein hübsches Zusammenspiel zweier Töne erreicht. Als Besonderheit verdient noch bemerkt zu werden, dass für die Goldnimben ausser dem schwarzen und roten Kontur auch der grüne zur Anwendung gebracht ist (z. B. beim Kinde und dem Κυριοτητες benannten Engel), wie das auch in anderen Denkmälern des VII—IX. Jahrh. vorkommt. Eine noch wichtigere und der jüngeren byzantinischen Kunst gegenüber unterscheidende Eigentümlichkeit unseres Mosaiks aber bildet die Darstellung der Himmelssphären und des Lichtspiels durch grünliche und graue statt durch blaue oder blaugraue Töne, ja mit diesem Verfahren steht es wohl ganz für sich da.

So verschieden aber auch die Farbenskala, aus der sich die Mosaikbilder der Koimesiskirche zusammensetzen, von dem gewöhnlichen Material der byzantinischen Mosaiken des II. Jahrtausends erscheint, so stehen sie diesen nach der künstlerischen Seite der Technik doch ungleich näher als der Mehrzahl der Denkmäler des V. und VI.

[1] Vgl. de Rossi, a. a. O., t. XXII u. XXIII.

Jahrhunderts. Die einzige Abweichung bildet in der Hinsicht die ausgiebigere Verwendung des Kunstmittels der Reflexe, von der oben die Rede war, die einzige Parallele dafür bleibt aber auch in altbyzantinischer Zeit das Kuppelmosaik der Rotonda in Saloniki, dessen Entstehungszeit ich schon deshalb nicht so hoch hinaufrücken möchte, wie es meist geschieht. Im übrigen ist das Verfahren des Naukratios so ziemlich dasselbe wie das der späteren Mosaicisten. Es besteht im Gegensatz zur malerischen und mitunter fast impressionistisch zu nennenden Weise,[1] welche der altchristlichen Mosaikmalerei als ein Erbteil der antiken je früher, in desto reicherem Masse eigen ist, in der genauen Durchmodellierung einer klaren Linearzeichnung. Alles Flotte ist daraus verschwunden. Wie in der Miniaturmalerei der von Wickhoff als illusionistisch bezeichnete Stil der Wiener Genesis und des Rossanensis sogar schon in der ersteren dem eigentlichen Miniaturstil zu weichen beginnt und im II. Jahrtausend ganz aus der byzantinischen Illustration verschwunden ist, hat sich ein paralleler Vorgang in nachjustinianischer Zeit offenbar auch in der Monumentalmalerei vollzogen. Die Ausbildung des eigentlichen Mosaikstils von mehr zeichnerischem Charakter mit verfeinerter Modellierung ist das Ergebnis der künstlerischen Arbeit der Uebergangsepoche. Am augenfälligsten tritt die Wandlung der Technik in dem Grössenunterschiede der Glaswürfel hervor, welche sich schon an unserem Mosaik wie in denen des II. Jahrtausends in der Zusammensetzung der Inkarnation und der Gewänder beobachten lässt. In der ersteren werden nur solche von nahezu halber Grösse verwendet, während die Gestalten der altbyzantinischen Mosaiken durchweg aus gleich grossen Würfeln bestehen (wenngleich mitunter wohl aus etwas kleineren als der Grund). Damit hängt ferner der reichlichere Gebrauch des Konturs zusammen der bereits in Nicäa fast alle Formen umzieht.[2] Sein fortschreitendes Umsichgreifen lässt sich schon in Ravenna beim Vergleich der Arbeiten des V. und VI. Jahrh. verfolgen, doch bleibt auch in den letzteren dort die Schatten- und Farbengebung immer noch eine weit malerischere. Um das allmähliche Herauswachsen der neuen

---

[1] Vgl. dazu besonders die Ausführungen Ainalow's, Die Mos. d. IV. u. V. Jh., S. 130 und seine Aquarellaufnahmen nach den Mosaiken von S. Maria Maggiore Fig. 12 u. 17, sowie die Aquarellkopie des guten Hirten aus dem Mausoleum der Galla Placidia bei Redin, a. a. O., Taf. I.

[2] Die Begrenzung des Nasenrückens von beiden Seiten hat schon Smirnow, Wiz. Wrem. 1897, IV, S. 87 beim Vergleich des Mosaiks von Nicäa mit dem der Panagia Kanakaria hervorgehoben, wobei ihm allerdings die aus der photographischen Aufnahme nicht erkennbare Abstufung des Tones entgangen ist.

stilistisch-technischen Prinzipien aus der älteren Technik Schritt für Schritt nachweisen zu können, fehlt es uns weniger an dem nötigen Material, das für das VII. Jahrh. noch reichlich genug zur Verfügung steht, als an ausreichenden Vorarbeiten,[1] welche sich in dieser Richtung bewegen.

Stil und Technik der Altarmosaiken der Koimesiskirche treten demnach nirgends in Widerspruch zu den aus der Architektur der Kirche, den epigraphischen Zeugnissen und den ikonographischen Besonderheiten der Darstellungen gezogenen Schlüssen. Dass ihre Entstehung mit den Ereignissen des Bilderstreits in engerem Zusammenhange steht, dafür können wir von dieser Seite keinen neuen zwingenden Beweis erwarten. Wir bedürfen eines solchen aber auch nicht mehr. Um so wertvoller ist der Beitrag, den die stilistischen Kriterien zur Klärung des Endergebnisses der Untersuchung zu leisten vermögen, wenn wir sie mit den zeitgeschichtlichen Voraussetzungen in Beziehung setzen. Für die Beurteilung der ikonoklastischen Bewegung gewinnt die Naukratiosinschrift eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Sie bestätigt, dass in den «Ikonen» der gesamte malerische und nicht etwa hauptsächlich der bewegliche Bilderschmuck der Kirche angegriffen wurde, wie manche Nachrichten das schon für die erste Periode des Bildersturmes unter Konstantin Kopronymus [2] kaum bezweifeln liessen. Die Entstehungszeit des Denkmals konnten wir bereits mit Bestimmtheit durch einen Zeitraum von etwa sechzig Jahren begrenzen: vom zweiten Nicänischen Konzil bis um die Mitte des IX. Jahrhunderts, denn nach dem vollständigen Triumph des Bilderkults (842) lag ein Anlass zu so feierlicher Hervorhebung des heiligen Charakters der Bilder bald nicht mehr vor. Innerhalb eines immer noch so weiten Spielraumes haben wir aber im Grunde nur die Auswahl zwischen einem vergleichsweise späten oder einem um rund drei Jahrzehnte früheren Zeitpunkte, da ungefähr zwanzig Jahre nach dem zweiten Nicänum die abermalige Verfolgung der Bilder einsetzt. Unter Leo V. und Theophilus wird man selbst in Nicäa höchstens bedacht gewesen sein, Vorhandenes zu erhalten, dagegen schwerlich den kaiserlichen Zorn durch neue Stiftungen herauszufordern gewagt haben. Gerade diese Beschränkung auf eine doppelte Möglichkeit berechtigt uns, wenigstens

---

[1] Mustergiltig sind die Untersuchungen Smirnow's, a. a. O., S. 36 ff., 61 u. 87 für die cyprischen Mosaiken.

[2] Vgl. Vita S. Stephani Novi bei Migne Patrol. gr. C., p. 1172 über die Zerstörungen unter Konstantin Kopronymus. Weitere Belege vgl. bei Schwarzlose, a. a. O., S. 60.

vom Standpunkte subjektiver Entscheidung unser Urteil bestimmter zu fassen. Die Wagschale neigt sich dann unbedingt zu Gunsten des höheren Zeitansatzes. Dass der Wortlaut der Naukratiosinschrift keineswegs dagegen den Ausschlag giebt, kann nur wiederholt werden. Der Ausdruck ἀναστήλωσις ist nicht erst für das Fest der Orthodoxie geprägt worden. Ehe noch Leo III. die Beseitigung der Bilder beschlossen hatte, war er längst zur gewöhnlichen Bezeichnung der bildnerischen Darstellung durch die Mosaikmalerei geworden.[1] Während des Bildersturmes und der Jahrzehnte der Reaktion war er sicher in aller Munde.[2] So behindert uns nichts aus dem stilkritischen Vergleich der Mosaiken von Nicäa mit anderen Denkmälern die wahrscheinlichsten Schlussfolgerungen zu ziehen. Zunächst lassen sie, wie wir mehrfach feststellen konnten (s. S. 290), mit der altbyzantinischen Tradition noch einen deutlichen Zusammenhang sowohl in ikonographischer wie auch in stilistischer Beziehung erkennen. In der absteigenden Stilentwicklung bezeichnen sie nicht die tiefste Stufe, welche wir erst in den römischen Stiftungen des Paschalis erreicht und im Kuppelmosaik der Kathedrale von Saloniki etwa zwanzig Jahre nach dem Regierungsantritt des Basilius Macedo noch nicht überwunden sehen. Dass sich die Kunst unter dem ersten Kaiser der neuen Dynastie erst langsam aus zeitweiliger Verrohung zu erheben begann, darauf deuten übereinstimmend auch die in und namentlich ausserhalb Konstantinopels erhaltenen gleichzeitigen Baudenkmäler und Reste der dekorativen Plastik hin.[3] Die Ueberlegenheit des griechischen Vorbildes immer vorausgesetzt, wahrt doch selbst das Mosaik von Saloniki eine solche über ein römisches Denkmal wie die Apsis von S. Marco, — bieten die verhältnismässig nächste Parallele zu den Altarmosaiken von Nicäa die Darstellungen der Gottesmutter auf dem Triumphbogen von S. Nereo ed Achilleo aus der Zeit Papst Leos III. († 715), was der hier vertretenen Anschauung durchaus entspricht. Wie diese noch tief unter ihnen stehen, so sind die ersteren auch nicht ein Erzeugnis einer reinen Verfallskunst, fanden wir doch in ihnen einzelne neue Ansätze, die vorausweisen auf die jüngere byzantinische Kunst (s. S. 277 u. 290). Ein kräftiger Anlauf zu neuer

---

[1] So hat er schon im Canon des Trullanum, der die Darstellung Christi in menschlicher statt in Gestalt des Lammes anordnet, Anwendung gefunden; Mansi, a. a. O. XI, p. 980; Hefele, a. a. O. III, S. 340.

[2] Theophanes, der noch vor der ἀναστήλωσις in der Verbannung starb, gebraucht ihn z. B. p. 415 (Bonn); vgl. auch die Citate S. 299, Anm. 1.

[3] Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1894, III, S. 11 ff, Taf. II, III.

Kunstthätigkeit ist uns nun aber als Folgewirkung des zweiten Konzils von Nicäa hinreichend durch litterarische Nachrichten[1] wie durch die Ausschmückung des Altarraumes der Agia Sophia in Saloniki unter Irene und Konstantin bezeugt (s. S. 52). Die Heftigkeit der späteren Verfolgung, die sich besonders gegen die Künstler richtete und unter ihnen sogar Märtyrer schuf, erklärt es, dass diese Bewegung noch keinen dauernden Aufschwung gebracht hat, sondern dass es alsbald erst recht mit dem Monumentalstil abwärts ging. Sie dürfte vor allem Schuld sein, wenn ein gewisser Bruch mit der altbyzantinischen Tradition schliesslich eintrat. Neben dem berühmten Lazaros werden wir auch Naukratios als einen der Träger der künstlerischen Bewegung jener Zeit ansehen dürfen und in ihm gewinnen wir, was so selten in der byzantinischen Kunst glückt, eine greifbare Persönlichkeit. Daher weckt der Umstand, dass wir diesem auch später noch vorkommenden Namen[2] in der Person eines der nächsten Schüler und späteren Nachfolgers des glühenden Bilderverteidigers Theodoros von Studion begegnen,[3] unwillkürlich die Frage, ob wir nicht in ihm den Mosaicisten der Koimesiskirche wiedererkennen dürfen. Der tiefsinnige Gedankeninhalt ihrer Altarmosaiken könnte einer solchen Vermutung wohl Vorschub leisten. Es ist aber leider wohl kein fester Anhalt dafür gegeben, obgleich wir eine Reihe von Briefen des Studitenabts an jenen Naukratios besitzen.[4] Trotzdem ist diese Möglichkeit nicht völlig ausgeschlossen, dann müsste er aber seine Kunst beträchtlich früher in Nicäa ausgeübt haben. Das erste Jahrzehnt des IX. Jahrhunderts bezeichnet ja die äusserste Grenze, bis zu der wir uns die Erbauung und Ausschmückung der Kirche herabgerückt denken können, — es sei denn, dass sie erst um Mitte desselben entstand. In der That liegt es nicht nur an sich am nächsten,

---

[1] Vgl. Theophanes Cont., p. 102—4 (Bonn) über den unter Theophilus gemarterten Mönch und Künstler Lazaros; vgl. auch Cedrenus, p. 113 (Bonn); vgl. Kondakow, Gesch. d. byz. K., S. 101 ff. (russ. Ausg.).

[2] Vgl. Const. Porph. de Themat. III, 22; Diehl, a. a. O., p. 81.

[3] A. S. 8., VI, (p. 134) u. 18. IV (p. 518). Er wurde erst im Jahre 842 aus der Verbannung zurückgeführt und starb 848 als Hegumenos des Studionklosters. Auf ihn haben schon Kondakow, a. a. O., (in anderem Zusammenhange) und besonders Uspenski, Nachr. d. russ. archäol. Inst. 1899, IV, S. 117 hingewiesen.

[4] Migne, Patrol. gr. XCIX, p. 1050, 1069, 1083 etc. Den einzigen Hinweis könnte man in dem Briefe finden, wo Theodoros Studita ihn darüber belehrt, dass Beischriften wie Θεότης, Κυριότης und dgl. nicht den Darstellungen Christi beigefügt werden dürfen, sondern sich auf die dreieinige Gottheit beziehen; a. a. O., p. 1296. Doch diese ikonographische Erörterung wäre auch aus rein dogmatischem Interesse an den Bildern erklärlich.

die Entstehung eines solchen Werkes daselbst noch möglichst eng an das Konzil anzuknüpfen, sondern das wenige, was wir über die Rückwirkung der Bewegung des Bilderstreits auf die dortigen Verhältnisse wissen, unterstützt durchaus diese Annahme. Nicäa war bis zum Konzil keineswegs die Hochburg der Orthodoxie. Die Bilderverehrung hatte zweifellos auch dort eine starke Erschütterung erfahren, da Bischof Hypathius II. zu den bilderfeindlich Gesinnten gehörte, wenn er es auch geraten fand, sich der Synode löblich zu unterwerfen.[1] Ein um so eifrigerer Förderer der Restauration aber wurde unter seinen nächsten Nachfolgern jener Petros,[2] der auf seinen Siegeln den Typus des Muttergottesbildes der Koimesiskirche führt (s. S. 255), der Zeitgenosse des Theodoros Studita. Nennt ihn doch dieser, von dem wir mehrere an ihn gerichtere Briefe besitzen, einen «Grundstein der Wahrheit». Und was noch wichtiger erscheint, er rühmt das Verdienst des Petros um die Wiederherstellung der Gotteshäuser.[3] Wir erhalten dadurch eine sichere Gewähr dafür, dass in Nicäa um die Wende des VIII. und zu Anfang des IX. Jahrhunderts alte Heiligtümer wiederhergestellt worden sind. Da mag auch so manches wie die Koimesiskirche neu- oder von Grund aus umgebaut worden sein. Die Vorgänge des Jahres 842 in Konstantinopel haben die Stadt der Konzilien nicht so unmittelbar berührt. Wenn auch die geltend gemachten Gründe, wie ich zugebe, einen solchen Zeitansatz nicht geradezu ausschliessen, so spricht doch alles dafür, dass wir den Anstoss zur Entstehung unseres Denkmals weit eher von dem grossen Ereignis herzuleiten berechtigt sind, das die Vertreter der gesamten Kirche des Reiches im Jahre 789 in Nicäa versammelte. Dank der klugen Obhut orthodox gesinnter Metropoliten und bilderfreundlicher Aebte[4] kann die Gefahr der Zerstörung unter der abermaligen Verfolgung dort recht wohl an den neuen Bildern gnädig vorübergegangen sein.

---

[1] Mansi, a. a. O., XII, p. 1149.

[2] Ueber ihn und seine Vorgänger vgl. Le Quien, Oriens christianus, p. 645 ss.

[3] Theod. Stud., p. 1192 (Migne): τὸν στερεὸν θεμέλιον τῆς ἀληθείας u. weiter unten: κατ᾽ ὀφθαλμοὺς βλέποντες τοὺς ὑπό σου ἀνορθωτέντας ναοὺς Θεῷ (mit Bezugnahme auf die Ikonomachen und Bitte um ihre Bekehrung am Schluss).

[4] Vgl. das von Theodoros Studita, a. a. O., p. 1341 einer Aebtissin in Nicäa für ihre Standhaftigkeit gespendete Lob.

KAPITEL VI.

DIE NARTHEXMOSAIKEN.

1. Die Weihinschrift des Nikephoros.

Wir haben bisher die Narthexmosaiken gänzlich aus der Betrachtung ausgeschieden. Denn die Zusammengehörigkeit dieser Mosaiken mit denen des Altarraums geht nicht von vorn herein aus irgend einem epigraphischen Zeugniss wie dem Stiftermonogramm oder aus einem untrüglichen äusseren Merkmal hervor, und sogar eine flüchtige erste Besichtigung muss eher Zweifel daran erwecken. Drängte sich uns doch schon bei der Untersuchung des Baues der entschiedene Verdacht auf, dass das Gewölbe des mittleren Narthexabschnitts einer späteren Umgestaltung unterworfen worden ist. Eine nähere Aufklärung über die Zeit und den Urheber dieser nachträglichen Veränderungen dürfen wir von der Weihinschrift, die das Mosaik selbst enthält, erwarten. Daher empfiehlt es sich, zuerst an ihre Betrachtung heranzutreten. Diese Weihinschrift, die sich um das Bogenfeld über der Königsthür hinzieht, giebt uns den Namen und Rang des Stifters an. Sie lautet: κ(ύρι)ε, βοήθει τῶ σῶ δούλω Νικηφορω πατρικίω πραιποσίτω βέστη καὶ μεγάλω εταιριάρχη.[1] Die Nennung des Patrizius Nikephoros ruft uns sogleich die metrische Inschrift auf der modernen Freske an der südlichen Schmalwand des Narthex in's Gedächtnis in der wir eine Wiederholung des noch von Hammer über dem Eingange des südlichen Nebenschiffs gesehenen Stiftermosaiks erkannt haben (s. S. 10.)

---

[1] Mit Unrecht wirft Diehl, a. a. O., p. 82 Texier die Lesung πραιποσίτω βέστη vor und bietet dafür πρωτοβέστη. Die erstere lässt sich sogar auf der Photographie feststellen. Sachlich begründet es keinen Unterschied. Wie leicht übrigens die Mosaikinschrift falsch gelesen werden kann, beweist auch die Angabe von C. v. d. Goltz, a. a. O., S. 441 der vom Patriarchen N. spricht.

Es liegt auf der Hand, dass der knieende Krieger zur linken Seite der Gottesmutter (r. vom B.), dem der zweite, dem Patricius Nikephoros selbst in den Mund gelegte Vers beigeschrieben ist, Niemand anders sein kann als der Stifter unseres und der beiden verlorenen Narthexmosaiken (s. S. 9). Denn dieser vereinigte, wie die Mosaikinschrift besagt, mit seinem Patrizischen Rang die Würde eines Oberkämmerers [1] und das Amt eines grossen Hetäriarchen, d. h. des Befehlshabers der aus fremden Söldnern zusammengesetzten Leibgarde. [2] Zweifellos war er daher auch auf dem untergegangenen Mosaik mit dem Helm als Abzeichen seiner militärischen Stellung dargestellt, und eine wenn auch nur entfernte Aehnlichkeit an das Vorbild hat die Kopie des neugriechischen Malers offenbar in solchen äusseren Zügen wie in der Gesamtkomposition bewahrt. Wertvoller aber ist es noch für uns, dass dieser die Weihinschrift des Stiftungsbildes auf der Freske wiederholt hat, was sicher im ausdrücklichen Auftrage jenes Joannes geschah, auf dessen Kosten und unter dessen Epistasie das Bild erneuert wurde (s. S. 8). So ist uns durch die Pietät eines nachlebenden Geschlechts eine zweite überaus wichtige, von den Vermittlern selbst nicht einmal verstandene und durch legendenhafte Auslegung erweiterte Nachricht erhalten geblieben: wir erfahren, dass Nikephoros unter einem Kaiser, der den Namen Konstantin führte, gelebt hat, und dürfen uns jetzt die Frage vorlegen, mit welchem von den 11 Kaisern dieses Namens wir es zu thun haben. Von Konstantin XI. Dragases, dem letzten Herrscher von Byzanz († 1453), dürfen wir sogleich absehen. Damit ergiebt sich aber schon, dass die Stiftung des Nikephoros spätestens um Mitte des XI. Jahrh. erfolgt sein kann, da Konstantin X. Dukas im Jahre 1067 starb. Das XI. Jahrh. hat vor ihm noch zwei Kaiser desselben Namens gesehen, nämlich Konstantin IX. Monomachos († 1054) und Konstantin VIII. († 1028), das X. Jahrh. nur einen, Konstantin VII. Porphyrogennetos († 959). An den letztgenannten hat Hammer beim Anblick des Mosaiks gedacht (s. S. 5), und er ist damit jedenfalls der Wahrheit sehr viel näher gekommen als die Lokaltradition. Wir hingegen

Fig. 42. Die Weihinschrift der Narthexmosaiken.

[1] Vgl. zu diesem ziemlich selten belegten Titel Schlumberger, Sigillogr. byz., p. 602 ss. u. Diehl, a. a. O., p. 83.

[2] Vgl. dazu Schlumberger, a. a. O., p. 347; Diehl, a. a. O., p. 83.

können schon aus stilistischen Gründen kaum einen so hohen Zeitansatz für die Narthexmosaiken in's Auge fassen. Um so weniger kommt Konstantin VI. in Betracht, unter dessen Regierung vielleicht die des Altarraumes und die Kirche selbst entstanden sind. Auch würden wir neben ihm unbedingt dem Namen seiner Mutter zu begegnen erwarten müssen. Da wir nicht noch weiter zurückgreifen können, bleibt die Wahl auf das X—XI. Jahrh. also höchstens auf vier Möglichkeiten beschränkt. Die Frage wird nun durch zwei weitere äussere Zeugnisse zur völlig klaren Entscheidung gebracht. Schon Diehl hat, ohne die moderne Freske und ihre Inschrift zu beachten, auf diese uns durch glücklichen Zufall erhaltenen und einander ergänzenden Angaben hingewiesen und daran die ganz richtige Vermutung geknüpft, dass der Patrizius Nikephoros unter Konstantin VIII. lebte. Er hätte daneben schwerlich noch die andere Möglichkeit einer Entstehung unseres Mosaiks (und des ganzen Baues) nach dem Erdbeben der 90er Jahre des XI. Jahrh. offen gelassen, wenn sich ihm aus der Freske der Kaisername erschlossen hätte. Denn wir besitzen das von Diehl herangezogene Zeugnis Cedrens darüber, dass von Konstantin VIII. ein Nikephoros zum Protovestiarius erhoben wurde.[1] Und die nach Stil und Typen sehr gut in dieselbe Zeit passende Bleibulle eines grossen Hetäriarchen gleichen Namens[2] begründet die weitere Schlussfolgerung Diehls, dass dieser Nikephoros seinen Zeitgenossen Eusthatius noch unter dem genannten Kaiser im Oberbefehl über jenes Hilfskorps der Garde ablöste. Gerade eine so wichtige und für die Person des Monarchen verantwortungsvolle militärische Stellung mit einer ihm besonders ergebenen Persönlichkeit zu besetzen, konnte eine der ersten Massnahmen der kurzen Regierung Konstantins VIII. (1025—28) sein. Ihre Kürze erlaubt uns, den Mosaikschmuck des Narthex der Koimesiskirche fast auf das Jahr zu datieren. Es würde ein sehr unwahrscheinliches Zusammentreffen mehrerer gleichartiger Umstände bedeuten, wenn etwa unter Konstantin X. wieder ein Patrizius Nikephoros beide Aemter bekleidet hätte.

Was die Schenkung des Kaisers an Nikephoros besagen will, darüber können wir nicht im Zweifel sein. Im Klosterwesen des byzantinischen Mittelalters spielen die Charistikarier eine ganz bekannte und zu Zeiten geradezu berüchtigte Rolle.[3] Und an Unver-

---

[1] Cedrenus, p. 719 (Bonn); Diehl, a. a. O., p. 83.

[2] Schlumberger, a. a. O., p. 348.

[3] Vgl. dazu Nissen, Die Regelung des Klosterwesens im Rhomäerreich, S. 14 und für die spätere Zeit Νερούτσος, Δελτίον τῆς ἱστ. καὶ ἐθνολ. ἑτ. 1889, S. 90, sowie besonders Uspenski, Jahrb. der bei d. neuruss. Univ. Odessa best. Ges. der Gesch. u. Altert., 1892, S. 25—84; Byz. Zeitschr. 1893, S. 138 ff.

blümtheit lässt der Wortlaut der poetischen Schenkungsurkunde (δῶρον δίδωσιν) in dieser Hinsicht nichts vermissen. Nikephoros wurde vom Kaiser zum weltlichen Ephoros und Verwalter des Klosters eingesetzt und erlangte dadurch die Nutzniessung seiner reichen Einkünfte. Er besass demgemäss wahrscheinlich das Recht der Einsetzung des Hegumenos.[1] In diesem Sinne ist jedenfalls auch die von Hammer unvollständig oder doch fehlerhaft überlieferte und auf der Freske gänzlich fehlende letzte Zeile des ersten Verses zu ergänzen (s. S. 103). Der Anfang desselben lässt ausserdem vermuten, dass das Kloster durch Konstantin XI. privilegiert und zum Range einer βασιλικὴ μονή erhoben worden war, wie z. B. das von Daphni.[2]

Die zweite (von Hammer völlig missverstandene) Strophe giebt uns eine wichtige Frage auf. Welches sind die Stiftungen (κτίσματα), durch die Nikephoros sich als Ktitor bethätigte? Es ist zweifellos, dass wir ihnen die Narthexmosaiken zuzurechnen haben, und kaum nötig, viel mehr auf seinen Anteil zu setzen. Damit ging wohl eine Restaurierung des Baues Hand in Hand. Möglich, wenn auch wenig wahrscheinlich, ist es, dass der Marmorfussboden des Naos und Bema erst dem XI. Jahrhundert seine Entstehung verdankt. Ausserdem hat sich Nikephoros vermutlich selbst schon bei Lebzeiten sein Grab in der Kirche hergerichtet. Darauf weist der Umstand hin, dass über dem Sarkophage, in dem er beigesetzt war, das Widmungsbild sich wiederholt (s. S. 8 ff.) Sein Geschenk mögen endlich auch die Nische für einen Reliquienschrein (s. S. 185) und die davorstehenden Votivleuchter sein.

Doch warum soll Nikephoros nicht auch der Gründer der Kirche selbst sein,[3] könnte Jemand einwenden, der von unseren vorhergehenden Ausführungen nicht überzeugt und die Verschiedenheit der Altar- und Narthexmosaiken nicht zuzugeben geneigt ist. Auf ein so grosses Verdienst gewährt ihm der Ktitortitel noch keinen Anspruch, sondern er hat bekanntlich eine viel allgemeinere Bedeutung.[4] Nikephoros ist aber, wie wir bereits sahen, schon aus einem anderen Grunde als Erbauer der Koimesiskirche von vorn herein ausgeschlossen. Es wäre ein vergebliches Bemühen, aus dem Monogramm, das auch im Narthex an dem Thürsturz in nächster Nähe seiner Weihinschrift angebracht ist, seinen Namen herauslesen zu wollen (s. S. 188).

---

[1] Νερούτσος, a. a. O., S. 90.
[2] Millet, a. a. O., p. 22.
[3] Als solchen betrachtet ihn Diehl, a. a. O., p. 83.
[4] Vgl. Νερούτσος, a. a. O., S. 90.

Die Richtigkeit unserer Auffassung wird durch den paläographischen Charakter der Inschriften der Narthexmosaiken bestätigt, deren Zusammengehörigkeit unter einander ebenso deutlich ist wie die der Darstellungen, im Vergleich mit denen des Altarraumes, die nach unserer Beobachtung (s. S. 198) auch einen einheitlichen Schrifttypus darstellen. Statt der hohen, mit Vorliebe eckig gebrochenen Buchstabenformen finden wir bei ihnen solche, die mehr quadratische Verhältnisse zeigen, ja z. T. geradezu in die Breite gezogen sind, und eine Hinneigung zu gerundeten Formen. Auch unterscheidet sich die Bildung der einzelnen Buchstaben hier und dort mehrfach sehr beträchtlich. Besonders bei einer Zusammenstellung der Typen von Α, Δ, Ε, Μ, Ο, Π, Ρ, Υ, ω springen die Verschiedenheiten in's Auge. Ein ausschlaggebendes Kennzeichen des jüngeren Schriftcharakters der Inschriften des Narthex bilden vollends die Accente, welche nicht vor dem X. Jahrhundert in monumentalen Denkmälern bei Uncialschrift vorkommen.[1] Im XI. Jahrhundert finden wir sie regelmässig auch in den Mosaiken.[2]

2. Der figürliche Schmuck und das Ornament.

Der Gesichtswinkel, unter dem wir den Mosaikschmuck des Narthex einzuschätzen haben, wird durch die epigraphischen und litterarischen Zeugnisse haarscharf bestimmt. Die Probe darauf muss sich aus seiner stilkritischen Beurteilung ergeben. Er ist uns allem Anschein nach, die o. e. beiden Schilder über den Eingängen der Nebenschiffe ausgenommen, vollständig erhalten. Im centralen Abschnitt bedeckt das Mosaik die mittlere flache Gewölbkappe und das Bogenfeld über der Königsthür, während sich auf der gegenüberliegenden Seite, wie wir sahen, über dem Hauptportal der Kirche ursprünglich wohl ein offener Entlastungsbogen befand, dessen Innenfläche bei der umfänglichen Wiederherstellung der Kirche im XVII. Jahrhundert (möglicherweise zum Ersatz eines schadhaften Mosaikstreifens) mit den Prophetenbildern bemalt wurde (s. S. 14). Das Mosaik griff ursprünglich vielleicht mit einer ornamentalen Bordüre ähnlicher Art, wie sie den Blendbogen über der Königsthür schmückt, auf diesen Entlastungsbogen und auf die beiden Gurtbogen, welche das Gewölbe tragen, über. Seine Ränder sind jetzt auf allen drei Seiten

[1] Sie fehlen sogar noch in den Emails des VIII—IX. Jahrh.; Kondakow, Emails d. Samml. Swenigorodski, S. 161 (russ. Ausg., nach der ich weiter u. nur citieren kann).

[2] In Hosios Lukas, Daphni, Kiew und der Nea Moni; Schultz and Barnsley, a. a. O.; Millet, a. a. O.; Ainalow u. Redin, Alte K. Denkm. v. Kiew, u. die Kiewer Sophieenkath., Atlas; (passim.).

stark beschädigt. Wahrscheinlicher aber ist es doch, dass es jeder Zeit auf ihren inneren Kanten abschloss.

Mit der Beschreibung der Komposition lässt sich sogleich die ikonographische und stilkritische Charakteristik der figürlichen Typen vereinigen, da die Bedingungen für sie hier in Bezug auf das vorhandene Vergleichsmaterial viel günstiger liegen. Ein wichtiger Teil des Ganzen, die Darstellung der betenden Theotokos über der Königsthür (Fig. 43), ist überdies bereits bekannt gemacht und näher unter-

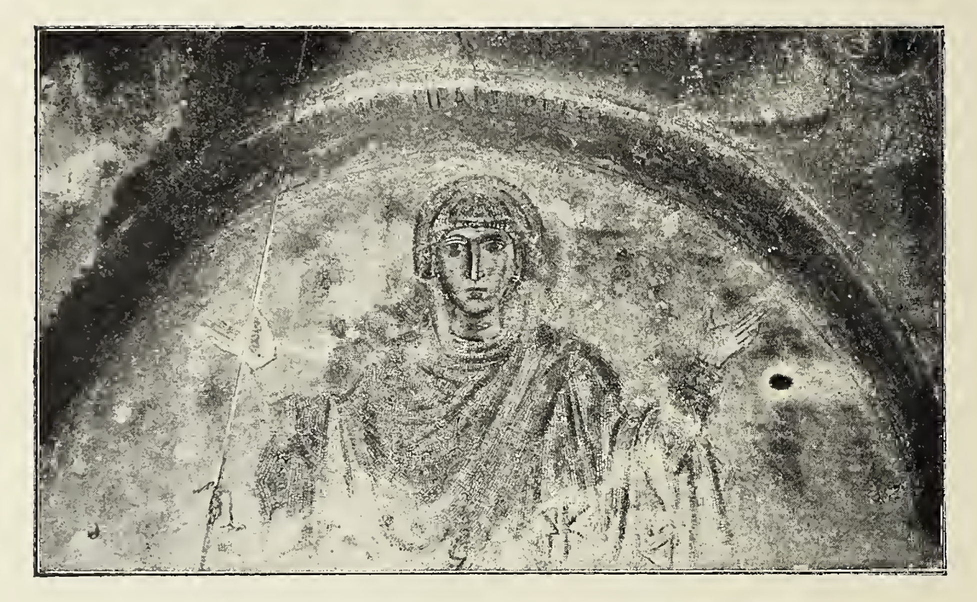


Fig. 43. Das Mosaikbild der Theotokos über der Königsthür.

sucht worden.[1] Auch wir haben von ihr auszugehen, da ihr Bild nach dem Platz, den es einnimmt, und der dadurch bedingten Ausführung in grösserem Massstabe gewissermassen den geistigen Mittelpunkt des Ganzen bildet.

Die Theotokos als Fürbitterin mit dem Nebensinne der Kirche hat ihre ikonographische Ausprägung, wie bemerkt, schon in altchristlicher (bezw. in altbyzantinischer) Zeit gefunden (s. S. 247[4]). Zu einem bevorzugten Typus wurde sie aber erst unter der Herrschaft der Macedonischen Dynastie (s. S. 263). Unser Mosaik ist von Strzygowsky hauptsächlich aus stilistischen Gründen der Ausgangszeit

[1] Strzygowski, Maria Orans in der byzantinischen Kunst. Röm. Quartalschr. 1893, V, S. 7 ff., Taf. XII. Vgl. auch die S. 247[4] angeführten Denkmäler.

dieser Periode zugeschrieben worden. Mit Denkmälern der Monumentalmalerei aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts zeigt es in der That die grösste Verwandtschaft. Gewöhnlich begegnen wir da der seitlich ausgebreiteten Haltung der Hände, welche auch die Reliefs bevorzugen, während Miniaturen und Emails dieselben ebenso häufig vor der Brust erhoben zeigen, ein Unterschied, dem wohl kein grosses Gewicht beizulegen ist.[1] Die gegebenen Raumbedingungen und technische Gründe sind für ihn offenbar in erster Reihe massgebend gewesen, so auch in Nicäa, wo das Bogenfeld auf solche Weise besser ausgefüllt wird. Die gewöhnliche Beischrift ΜΡ ΘΥ fehlt hier so wenig wie auf den parallelen Denkmälern. Die ganze Erscheinung hat etwas Matronales, wie es der in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts vorherrschenden Auffassung entspricht. Die traditionelle Gewandung, die sich aus der langen, engärmeligen gegürteten Stola und dem mantelartigen Kopftuch (Maphorion) zusammensetzt, lässt weder das gestreifte Häubchen unter dem letzteren noch die goldenen Kreuzchen auf den Aermelaufschlägen und über der Stirn vermissen, vor allem aber zeigt sich eine engere Uebereinstimmung mit den o. a. Darstellungen in der schweren Faltengebung des Maphorion,[2] das nach der vorzugsweise üblichen Art vom l. Arm über die r. Schulter genommen ist, Kopf und Rücken umhüllt und mit dem deckenden Ende von der l. Schulter wieder auf den r. Arm übergeworfen ist. In dem mit einem Zipfel vor der Brust herabhängenden Teile bildet es eine reiche Faltenmasse, deren Säume Zickzacklinien beschreiben, während zwei andere Enden (bei vollgestaltigen Figuren) hinten von beiden Armen niederfallen. In jüngeren Denkmälern erfahren jene Motive noch eine weitere Vermehrung.[3] Neben den Zickzacksäumen sind für unser Mosaik und in geringerem Masse auch für die nächst-

---

[1] Die gleiche Art der Händehaltung bieten die Apsisbilder der Nea Moni und der Kiewer Sophieenkathedrale sowie die Portallunette in Torcello (XII. Jh.), die zweite findet sich da, wo das Bild sich dadurch besser in den Rahmen fügt, wie z. B. in der Nea Moni im Kuppelgewölbe des Innennarthex (Halbfigur), mitunter aber auch ohne zwingenden Grund, wie z. B. in Murano; vgl. Ainalow u. Redin, Alte K. Denkm. von Kiew, S. 19 oder Die Kiewer Sophieenkathedr. Taf. III, 15 u. IV; Pokrowski, Arb. d. VI. archäol. Kongr. in Odessa III, S. 90, Taf. II; Rohault de Fleury, a. a. O., pl. CXI^bis. — Vgl. die Emails in S. Marco bei Pasini, Il Tesoro di S. Marco, tav. IX.

[2] So bei den Apsisbildern der Nea Moni auf Chios und der Kiewer Sophieenkathedrale.

[3] So z. B. in Torcello und in den Reliefs zu Ravenna, S. Marco in Venedig und einem aus Sulu-Monastir in Konstantinopel erworbenen des Berliner Museums; Schlumberger, Un Emp. byz. du X s., p. 441 (nach Phot.); La Bas. di S. Marco, Dett., tav. 240, 255 u. a.; Ainalow, Die hellenist. Grundl., Taf. IV.

verwandten Darstellungen die geschwungenen Linien bezeichnend, die in den schräg von l. oben nach r. unten herabgehenden Faltenzügen des Maphorion entstehen. Sie sind noch einfacher, strenger und reiner gehalten als selbst in den kurz vor Mitte des XI. Jahrhunderts entstandenen Apsismosaiken von Kiew und Chios, wo sich ihnen mehr Nebenmotive beimengen. Dieselbe Vorliebe für eine gekrümmte Linienführung verrät auch die Fältelung des Tuches auf dem Haupt. Von der etwas nüchternen, aber einfacheren und realistischeren Gewandbehandlung des Apsismosaiks ist diese ganze Stilisierung grundverschieden. Auf den Oberarmen, auf denen sich dort die Querfalten drängen, liegt es im Narthexmosaik glatt auf. Auch der blaue Ton der Kleidung ist ein anderer, mehr ins Ultramarin schlagender und nicht jenes schwärzliche Blau, durch das der violette Purpur auch im XI. Jahrhundert in der Regel bezeichnet zu werden pflegt.[1] Das grüne Mantelfutter, die breitere Goldborte und der rote Gürtel tragen dazu bei, den Gesamteindruck noch farbiger zu machen.

Die Gesichtsbildung zeigt uns ein neues allgemeines Schönheitsideal von reinem Eirund des Umrisses und wohlgeformten Zügen: mässig langer Nase mit schön gebildeten Flügeln, nicht auffallend kleinem Munde, mandelförmig geschlitzten Augen, welche die Pupille durschneiden, unter flach geschwungenen Brauen, die über der Nasenwurzel fast zusammenkommen,[2] der einzige Zug, der dank der feststehenden dogmatischen Tradition diesem ganzen akademischen Idealtypus noch etwas südländischen Rassencharakter verleiht. Eine gleichartige Auffassung geht durch eine Reihe anderer monumentaler Panagieenbilder des II. Jahrtausends hindurch, einen völlig entsprechenden Kopf wiederzufinden, ist freilich wieder nicht möglich, weil dem einzelnen Künstler auch damals auf der gegebenen ikonographischen Grundlage immer noch genügender Spielraum blieb, seine individuelle Anschauung zur Geltung zu bringen. Verhältnismässig am nächsten kommt dem Mosaik der Koimesiskirche das Antlitz der Hodigitria des Domes von Torcello, während z. B. das Apsisbild des Katholikon von Hosios Lukas eine schwächlichere und die Orans der Kiewer Sophieenkathedrale eine gröbere Auffassung offenbaren,[3] obgleich beide immer noch der Theothokos von Nicäa entfernt verwandt erscheinen.

---

1 So z. B. bei dem Apsisbilde der Nea Moni auf Chios (n. eign. Beob.).

2 Vgl. dazu die o. a. Stelle aus Pseudo-Joh. Dam. bei Migne, Patrol. gr. XCV, p. 349 (s. S. 272 [5]).

3 Venturi, La Madonna, p. 9; Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 50; Ainalow und Redin, a. a. O., S. 19.

Dagegen tritt der ikonographische und stilistische Unterschied zwischen der letzteren und dem Kopftypus des Apsisbildes der Koimesiskirche beim Vergleich so augenfällig hervor, dass er wohl jedem Unbefangenen an ihrer gleichzeitigen Entstehung Zweifel erwecken muss. Es ist eine völlig verschiedene Kunstrichtung, die sich hier und dort in der Gesichtsbildung nicht minder wie im Gewandstil ausspricht.

Die nächstliegende Voraussetzung, dass das Mosaik der Portallunette sowie dasjenige des Gewölbes im Narthex (T. III) zu gleicher Zeit entstanden sind, wird durch die Betrachtung des letzteren vollkommen bestätigt. Schon das Ornament hat einen durchaus einheitlichen Charakter. Den Mittelpunkt des Deckenmosaiks bildet ein grosses Rund, das im Scheitel der Gewölbkappe aus dem goldnen Grunde ausgespart ist. Im Innern einer breiten Ringbordüre erblicken wir hier das radförmige, aus zwei übereinanderliegenden griechischen Kreuzen gebildete Monogramm Christi. Von diesen beiden Kreuzen, die in Gold (mit rotem und schwarzem Kontur) ausgeführt sind, trägt das eine, dessen Arme in die Hauptachsen des Gewölbfeldes fallen, den üblichen Edelsteinschmuck, der abwechselnd aus grossen viereckigen grünen Steinen (Smaragden) und je fünf dazwischengesetzten Perlen besteht. Das liegende Kreuz ist mit einer aus schwarzen und roten Linien gebildeten Doppelranke verziert. Die ringförmige Bordüre endlich ist von einem roten Kontur eingefasst und wird durch eine dreifache aus grünen, roten und hellblauen Würfeln zusammengesetzte dreistufig gebrochene Zickzacklinie in eine Doppelreihe abwechselnd gegenständiger goldner Dreiecke zerlegt, deren Inneres wieder einerseits blaue, andrerseits grüne Quadrate bilden. Alle diese Elemente lassen sich unschwer im Ornamentschatz der jüngeren byzantinischen Kunst nachweisen. Die dünnen aus einfachen Linien bestehenden Doppelranken kommen sowohl in Mosaiken[1] wie auf Emails vor.[2] Die Stufen oder abgetreppten Dreiecke aber und die gebrochene Zickzacklinie gehören zu den geläufigsten Motiven besonders des Randschmucks in den Miniaturen der jüngeren byzantinischen Kunst,[3] wenngleich sich ähnliche Gebilde bis in die koptischen Gewebe zurückverfolgen lassen. Sie sind jedoch von dem Stufenzickzack der Bordüre des Apsismosaiks wesentlich verschieden. Jenes setzt sich aus einer Reihe aneinandergereihter einzelner Quadrate zusammen, während

[1] Beispielsweise am Gewölbe des Diakonikon und der Prothesis in der Nea Moni (n. eign. Beob.) und in Daphni; vgl. Millet, a. a. O., p. 72 ss.

[2] Kondakow, a. a. O., S. 247.

[3] Zu den Emails vgl. Kondakow, a. a. O., Taf. 16 u. 17.

wir es hier mit einer zusammenhängenden gebrochenen Linie von gleichmässiger Breite zu thun haben. An der Portallunette wiederholt sich zwar kein einziges von diesen Motiven, aber auch da finden wir nur Ornamente, die in den Kopf- und Randleisten der Miniaturen des X—XII. Jahrh. ihren ständigen Platz haben. Das Muster, welches die Innenfläche des Schildbogens über der Königsthür bedeckt, auf dessen äusserer Einfassung die Weihinschrift hinläuft, wird von zwei schmalen roten, schwarz eingekanteten Streifen eingefasst, zwischen denen der Goldgrund durch eine einfache weisse Zickzacklinie in lauter Dreiecke zerlegt wird. Diesen dienen gegenständig angeordnete grüne und blaue Halbblüten mit goldnem Kern zur Füllung, zwischen deren Blumenblättern je zwei Staubfäden entspringen. Die griechischen Bilderhandschriften des II. Jahrtausends machen sowohl vom Zickzack wie von verschiedenen Blütenmotiven besonders in den Randbordüren ganzseitiger Miniaturen eine völlig entsprechende Anwendung.[1]

Das von der Ringbordüre eingefasste Kreisrund, von dessen Grunde sich das Monogramm auf dem Gewölbe abhebt, zerfällt in zwei hellblau gefärbte Zonen, von denen die innere lichter ist als die äussere, und einen noch helleren grauen Kern. Die Zonen tragen auf sämtlichen durch das Monogramm gebildeten Kreisausschnitten einen goldnen Stern. Wir haben also in ihnen die himmlischen Sphären zu erkennen.[2] Es ist bemerkenswert, dass diese nicht durch grünliche Töne wie im Altarmosaik, sondern durch graue und blaue wiedergegeben sind. Auf dem gleichartig zusammengesetzten Himmelsgrunde begegnet uns das edelsteingeschmückte Monogramm noch öfter[3] und mitunter als ausschliesslicher Deckenschmuck in Denkmälern des XI—XII. Jahrhunderts. Doch schon in altbyzantinischen Mosaiken und in solchen der Uebergangszeit erscheint es an gleicher Stelle, bald von Engeln getragen, bald umgeben von den Symbolen der Evangelisten.[4] Sein Sinn kann keinem Zweifel unterliegen. Es bedeutet nach apokalyptischer Vorstellung das Siegel Gottes und ist das

---

[1] Vgl. u. a. eine solche Randeinteilung im Pariser Psalter des X. Jh.; Omont, a. a. O., pl. XI.

[2] Vgl. dazu die Anfangsminiatur des Smyrnaer Oktateuchs, wo Gottvater das ähnlich zusammengesetzte Weltall in Händen hält; Strzygowski, Der Bilderkreis des griech. Physiologus. Byz. Archiv II, Taf. XXXI.

[3] Am Gewölbe des Diakonikon in der Nea Moni und an derselben Stelle des Narthexgewölbes wie in Nicäa in Hosios Lukas, sowie an mehreren Gewölben in Daphni u. Kiew; vgl. Schultz and Barnsley, a. a. O., p. 50; Millet, a. a. O., p. 78; Ainalow u. Redin, Alte K. Denkm. von Kiew, S. 24.

[4] S. die Beispiele bei Ainalow u. Redin, Die Kiewer Sophieenkath., S. 33 u. 97 und Millet, a. a. O., p. 84, n. 2 u. 3.

Symbol des erhöhten Christus in göttlicher Herrlichkeit,[1] d. h. nach byzantinischem Begriff des Pantokrator. Wie sonst in den Zwickeln unter der Hauptkuppel, die das Brustbild des letzteren zeigt, sind hier die Evangelisten um dasselbe geordnet. Einer näheren Erklärung aber bedarf die Auswahl der inmitten der vier Seiten des Gewölbefeldes zwischen ihnen eingeschobenen Brustbilder.

Vor allem muss es auffallen, dass Christus neben dem Symbol auf einer Stufe mit dem Täufer uud den Evangelisten in leiblicher Erscheinung dargestellt ist. Während er in der Regel in der Portallunette über der Königsthür abgebildet wird,[2] ist dieser bevorzugte Platz in Nicäa der Gottesmutter als «Herrin des Hauses» vorbehalten, und sein Bild tritt in die zweite Reihe zurück. Schon das beweist, dass er hier nicht als Pantokrator aufgefasst sein kann. Und dasselbe lehrt eine aufmerksame Betrachtung der Einzelheiten. Noch unzweideutiger als die einfache Beischrift IC XC lässt der namenzeichnende Segensgestus und die Rolle in seiner Linken,[3] die im Unterschiede von der des Täufers mit einer doppelten Schnur umwunden ist, in ihm den fleischgewordenen Logos in seinem irdischen Lehramt erkennen. So steht er am augenfälligsten Platz des Gewölbes zwischen der Gottesmutter und dem Symbol der Gottheit selbst als der Prediger des Evangeliums neben seinem Vorläufer und den Vertretern der schriftlichen Offenbarung, den Evangelisten. Nichts desto weniger liegt uns, von jenen unterscheidenden Merkmalen abgesehen, derselbe ikonographische Typus vor, der in mehreren anderen Fällen für die Darstellung des Pantokrator dient. Ja in der monumentalen Kunst ist er bisher immer in diesem Sinne aufgefasst worden. Dahin gehört vor allem das bekannte prachtvolle Bild der Portallunette über dem Eingange des Innennarthex der Chorakirche (Kachrije-djami).

---

[1] Auf Grund von Apokal. VII, 2. Aber auf die Gestaltung des Monogramms in dieser Form hat nach dem Hinweis von Λαμπάκης, Χριστ. ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου, S. 85 auch die Vorstellung von dem Stern der Magier eingewirkt, wie aus Eusebius, Εὐαγγ. ἀποδ., p. 655 (Migne) hervorgeht; Millet, a. a. O., p. 84.

[2] So z. B. in Hosios Lukas; Schultz and Barnsley, a. a. O., pl. 47. Ebenso auch in der Nea Moni, wo das Bild zwar zerstört, aber sicher bezeugt ist; Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1896 V, S. 140 ff. In der Kachrije-djami ist es über dem Eingang des Innennarthex angebracht und über der Königsthür selbst der thronende Christus mit dem anbetenden Ktitor; vgl. Kondakow, Byz. Kirchen u. s. w., Taf. 30 u. S. 168.

[3] Der Pantokrator pflegt dagegen in der Regel mit dem Buch und dem anderen Segensgestus, bei dem die beiden ersten Finger ausgestreckt sind, dargestellt zu werden. Ueber den Bedeutungsunterschied des Segensgestus vgl. Kondakow, a. a. O., S. 281 u. 293.

Von milderem Ausdruck, aber ihm am nächsten verwandt ist das bisher unveröffentlichte noch schönere Kuppelmosaik der kleinen Nebenkirche (Paraklission) in der Fethije-djami. Beide stammen spätestens aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts. Ihnen schliessen sich die etwas jüngeren sizilianischen Mosaiken an, die an Strenge der Auffassung dasjenige der Kachrije-djami noch weit übertreffen.[1] Aber auch im engeren byzantinischen Kunstgebiet sind uns nicht nur in dem Kuppelbilde der Panagia Paragoritissa in Arta aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts,[2] sondern schon in den älteren Darstellungen der Klosterkirche von Daphni und der Kiewer Sophieenkathedrale Pantokratordarstellungen von kaum zu überbietendem herben und grossen Ckarakter gegeben.[3] Die Züge erscheinen bei ihnen von Falten gefurcht, die Augen über das natürliche Mass vergrössert. Und doch ist auch bei ihnen, namentlich bei dem Pantokrator in Kiew, der ikonographische Zusammenhang mit unserem Mosaik unverkennbar, sie haben sogar mit dem letzteren noch ein Detail gemein, das in dem Bilde der Kachrije-djami unterdrückt ist, nämlich die vom Scheitel in die Stirn fallende kurze Haarsträhne. Auffallend weich und milde ist dagegen der Ausdruck des Christusbildes in der Portallunette der Königsthür von Hosios Lukas, obwohl es sonst von dem feststehenden Ideal nur in der etwas dunkleren Färbung von Haar und Bart abweicht. Es ist nun durchaus unbewiesen, dass wir hier und in der Chorakirche sowie in anderen Beispielen seines Vorkommens an dieser Stelle wirklich den Pantokrator und nicht den Erlöser zu erkennen haben, um so mehr als er in beiden Fällen den namenzeichnenden Segensgestus hat. Bei dieser ganzen Sachlage wäre es auf jeden Fall unrichtig, das Mosaik der Koimesiskirche etwa für eine spätere abgeschwächte Wiederholung eines machtvolleren Idealtypus anzusehen. Vielmehr ist das Pantokratorideal sichtlich aus einem einfacheren und allgemeineren Christustypus gemäss des ihm innewohnenden höheren dogmatischen Gedankeninhalts durch eine Steigerung und Verschärfung einzelner Züge gewonnen worden, die den schaffenden Künstler sein persönlicher Geschmack sowie der

---

[1] Vgl. die Apsisbilder von Monreale und Cefalu und das Kuppelmosaik der Cap. Palatina; Gravina, a. a. O. tav. 14. A.; Zimmermann, a. a. O., S. 105 u. 107 (Abb. nach Phot.); Pawlowski, Die Mal. d. Cap. Palat., S. 45. Die von Millet, a. a. O., p. 143 vorgetragene Auffassung, dass der Typus im XII. Jahrh. seine Strenge völlig verliert, steht im Widerspruch damit.

[2] Dieses Mosaik ist mir aus einer photogr. Aufnahme J. Smirnows bekannt.

[3] Millet, a. a. O., p. 105; Ainalow u. Redin, Die Kiewer Sophieenkath. S. 15 u. Alte K. Denkm., S. 23.

Einfluss von Zeit und Umgebung[1] verschieden zu bemessen veranlasste. Nur so erklärt es sich, dass sich bald eine strengere, bald eine mildere Auffassung geltend macht, ohne dass wir eine stetige Entwicklung darin verfolgen können. Unterscheidet sich das Christusbild in Nicäa von dem der Kachrije-djami nur in der weniger breiten und energischen Formengebung, die das letztere voraus hat, und in unauffälligen Einzelheiten wie der weniger dichten Brauenbildung, so braucht es ihm zeitlich darum doch durchaus nicht am nächsten zu stehen. Wir haben bei diesem Christusideal ganz besonders mit der Langlebigkeit der ikonographischen Typen der byzantinischen Kunst zu rechnen. Denn diese Gesichtsbildung mit dem breitgeformten Antlitz, der kräftig vortretenden Unterstirn, der geraden langen Nase, den vollen Lippen, den dunklen Brauen, lichtbraunen Augen und vor allem dem üppigen dunkelblonden, vom Ohr ab gelockten Haar, mit dessen Farbe auch die des über die Mundwinkel herabgezogenen Schnurrbarts und des vollen, in der Regel völlig ungeteilten Bartes übereinstimmt, stellt die reinste Ausprägung der kanonischen Vorstellung von der Erscheinung Christi dar, von der die jüngere byzantinische Kunst beherrscht wird, wie sie in den Spekulationen der Apologeten des Bilderkults ausgebildet worden ist und auf Grund älterer Quellen ihren vollständigsten litterarischen Ausdruck bei Nikephoros Kallistos gefunden hat.[2] Seine künstlerische Ausgestaltung dürfte der Typus nicht später als in der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts, das die höchste, — uns leider verlorene Blüte der jüngeren byzantinischen Monumentalmalerei gezeitigt hat, erhalten haben. Denn wir können ihn auch auf den Münzen feststellen und zwar schon auf denen des Johannes Zimisches.[3] Besonders bemerkenswert ist es, dass ihm auf diesen die Beischrift Emanuel zugefügt ist, wodurch wir

[1] In allen Kuppelmosaiken, wo der Pantokrator sicher zu erkennen ist, hat er den sogen. Anredegestus, ebenso in den sizilianischen Apsiden. Für ihn ist ausserdem das geschlossene Buch (wegen Apokal. V,) bezeichnend. Allerdings findet sich das geöffnete mit demselben Text wie in Hosios Lukas (Joh. VIII, 12) auch in Monreale und Cefalu und diesen Spruch führt auch das Malerbuch unter den Beischriften des Pantokrator auf; Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, S. 260, § 548. Aber er entspricht sehr wenig der Grundvorstellung. Es mag schon früh eine Verwechslung beider Kompositionen eingetreten sein, von Anfang an waren sie aber wohl klar geschieden.

[2] Nicephorus Callistus bei Migne, Patrol., gr. CXLV, p. 816 auf Grund der o. a. Charakteristik des Pseudo-Joh. Dam. und der apokryphen Beschreibung des Lentulus. Vgl. Kondakow, a. a. O., S. 282; Ainalow u. Redin, Die Kiewer Sophienkath., S. 26.

[3] Sabatier, Monnaies byz., pl. XLVIII, 5, p. 138 u. pl. LXVI, 7. Vgl. Diehl, Bull. de corr. hell. IX, p. 218.

seine allgemeinere Geltung bestätigt finden. Es liegt also kein ernstliches Hindernis vor, die Entstehung des Christusbildes der Koimesiskirche noch etwas höher als die o. a. Denkmäler hinaufzurücken. Dass es vollends mit den schmäleren und langgezogenen Formen des XII. Jahrhunderts nichts gemein hat, lehrt der Vergleich mit den sizilianischen Mosaiken trotz ihres übertrieben grossartigen Ausdrucks. Einen leisen Anflug von asketischem Ausdruck, der fast im Widerspruch steht zur blühenden Anmut des Antlitzes, geben ihm die auch an allen übrigen o. a. Darstellungen und oft in noch stärkerem Grade wiederkehrenden eingefallenen Wangen. Unser Mosaik teilt ferner mit der Mehrzahl derselben die typische Farbengebung der Gewandung. Das Untergewand hat einen rosigvioletten Ton und zeigt den goldnen Aermelclavus, der die Schultern und den linken Arm umhüllende Mantel ist blau. Statt des Kreuznimbus sind nur die Kreuzarme, welche mit grünen rautenförmigen Steinen geschmückt sind (in roter Fassung), um den Kopf verteilt, indem offenbar das ganze die Büste umschliessende, durch roten und grauen Kontur eingefasste Rund als erweiterter Nimbus verstanden wird.

Nächst dem Heiland zieht besonders das auf der gegenüberliegenden Seite in gleicher Umrahmung eingeschlossene Brustbild des Täufers durch die Grösse und die ganze Art der Auffassung die Aufmerksamkeit auf sich. Der Kopf, dem auch ein besonderer Nimbus fehlt und zu dessen Seiten die Beischrift (OA Iω O ΠΡΟ || ΔΡΟΜΟς) verteilt ist, wendet sich wie bei Christus in voller Vorderansicht dem Beschauer zu. Die Hände, deren Haltung und Thätigkeit dieselbe ist, kommen aus dem die gesamte Büste umhüllenden Mantel hervor, der die bei Johannes typische grüne Färbung zeigt. Weder hat jedoch dieser wie sonst so häufig die gefransten Säume, noch ist das Fell vorhanden. Aber noch mehr unterscheidet sich unser Mosaik von dem gewöhnlichen Täufertypus der jüngeren byzantinischen Kunst durch den Charakter des Kopfes und die ganze, mehr gewaltige als verwilderte Erscheinung. Die asketische Natur deuten nur die eingefallenen Wangen an. Die hohe, über den Augen kräftig vorspringende Stirn mit den hoch emporgezogenen Brauen, die kleinen und geschlitzten Augen und die breitflügelige Nase wirken zum Ausdruck einer energischen geistigen Persönlichkeit zusammen. Dagegen ist das rauhe Wesen des Asketen bei weitem nicht in demselben Masse betont, wie es in der Regel in den Denkmälern des II. Jahrtausends zu geschehen pflegt, was vor allem an der abweichenden Haar- und Bartbehandlung liegt. Das Haupthaar von dunkelbrauner Farbe fällt zwar

schon in einzelnen unruhigen Locken auf beide Schultern herab, aber es ist nicht wirr oder gar gesträubt, sondern gescheitelt und fliesst vom Scheitel, an dem wir wieder die einzelne in die Stirne hängende Strähne bemerken, als leicht gewellte Masse bis zum Nackenansatz nieder. Und der gleichfarbige Bart von stattlicher Länge löst sich noch nicht nach der schon in frühen Darstellungen dieser Epoche verbreiteten Weise in ein zottiges Gelock auf,[1] sondern ist rund geschlossen wie derjenige Christi. Ueberhaupt hat dieses Bild des Täufers eine gewisse Verwandtschaft mit dem Christusideal, wenn auch nicht mit dem oben besprochenen Typus unseres Mosaiks, den wir als eine Neuschöpfung der jüngeren byzantinischen Kunst ansehen müssen. So sind es auch vorzugsweise ältere Denkmäler des VI—IX. Jahrhunderts, in denen wir einer ähnlichen Auffassung des Johannes begegnen, und vor allem in der bezeichneten Bartform weist er noch ein untrügliches Merkmal eines weit engeren Zusammenhanges mit dem altbyzantinischen Ideal des Täufers auf.[2] Wenn wir auch wegen jenes asketischen Zuges Bedenken tragen müssten, das Täuferbild der Koimesiskirche, selbst ganz für sich betrachtet, der vormacedonischen Epoche zuzuteilen, so vereinigt sich sein ganzer Kunstcharakter doch am besten mit einem möglichst frühen Zeitansatze, wie er uns durch die Weihinschrift gegeben ist.

Die Ecken des Gewölbefeldes nehmen die vollgestaltigen Darstellungen der Evangelisten ein, wie sie nach herkömmlichem Schema in den Zwickeln unter der Hauptkuppel der Kirchen des II. Jahrtausends dargestellt zu werden pflegen.[3] Ihre Anordnung weicht von der strengen Symmetrie dadurch ab, dass sie insgesamt dem Bilde Christi (bezw. der Panagia) zugewandt sind. In Folge dessen kehren Matthäus und Johannes, welche sich unmittelbar neben diesem befinden, einander das Antlitz, Markus und Lukas hingegen auf der

[1] So z. B. in den Emails von Limburg u. Swenigorodski, aber in schwächerem Grade auch in den Mosaiken von Hosios Lukas und Daphni; vgl. Kondakow, a. a. O., S. 211 und Taf. III; Schultz and Barnsley, a. a. O., p. 44; Millet, a. a. O., p. 119 u. 143, der weitere Beispiele anführt. Zur Charakteristik dieses Typus vgl. Kondakow, a. a. O., S. 267.

[2] Vgl. dazu besonders Redin, Die Mos. d. Ravennat. Kirchen, S. 28 ff., der den reinen Hirtentypus (Sarkophage, Baptisterium der Arianer u. a.) von dem apostolisch gefärbten (Rabula u. Etschmiadsin-Ev., Maximianskathedra, Cosmas Vat. u. a.) scheidet. Für das Fortleben des letzteren in der Uebergangsepoche ist namentlich auf die Gestalt des Mosaiks von S. Maria in Domnica (auch mit grünem Chiton und Mantel) zu verweisen; de Rossi, a. a. O., t. XXIII.

[3] Vgl. Strzygowski, Cimabue u. Rom, S. 69, der die verschiedenen Kompositionstypen der sitzenden Evangelisten in der jüngeren byzantinischen Kunst zusammengestellt hat, und Kondakow, Gesch. d. byz. K., S. 248 (russ. Ausg.).

gegenüberliegenden Seite den Rücken zu. Ueber ihren vom Nimbus umgebenen Köpfen sind die Namen mit den üblichen Abkürzungen eingelegt. Die ganze Darstellungsweise entspricht den Evangelistentypen der Miniaturen des X—XII. Jahrhunderts und schliesst sich bei jedem von ihnen mehr oder weniger eng einem der allgemein gebräuchlichen Schemata an. Die Auffassung der Köpfe ist von ausgeprägter Charakteristik, zugleich jedoch von grosser Frische.

Zur Rechten des Heilands (l. vom Beschauer) sitzt Matthäus leicht vorgebeugt auf einfachem Taburet vor dem geschlossenen Pultschrein, das vorgeschobene l. und das zurückgezogene r. Bein auf die mit weissen Ornamenten verzierte Goldfläche des breiten, niedrigen Schemels setzend. Er legt die Linke mit hinweisender Gebärde auf das aufgeschlagene Buch und lässt die Rechte am Knie ruhen, ist also jedenfalls nicht schreibend dargestellt, obwohl die Feder unter dem daneben liegenden Schreibgerät, bestehend aus dem Tintenfass und einem rundlichen weissen Gegenstand (Bimsstein?), zu fehlen scheint.[1] Der vierzeilige Text, der auf den weissgrauen Blättern (mit goldenem Schnitt) in dunklem Blau ausgeführt ist, dürfte den Anfang seines Evangeliums wiedergeben, da in der dritten Zeile deutlich ΓΕΝΕ zu lesen ist. Um den Widerspruch zu vermeiden, der aus der unrichtigen perspektivischen Stellung, in welcher der von vorn gesehene Schrein der Deutlichkeit zu Liebe dargestellt ist, entstehen könnte, liegt das Buch seitwärts auf demselben. Ueber dem Pultaufsatz hängt ein aufgerolltes langes Pergamentblatt mit fremdartigen (ungriechischen) Schriftzeichen, eine mitunter auch in Miniaturenhandschriften vorkommende Zuthat. Sie deutet darauf hin, dass der Typus der schreibenden Evangelisten wohl unter dem Einfluss theologischer Reflexionen über die Entstehung der Evangelien geschaffen ist, sei es dass ihre Thätigkeit als eine übersetzerische aufgefasst wurde im Sinne der Redaktion einer hebräischen Urschrift oder dass jene Rolle als Symbol des geoffenbarten göttlichen Wortes zu verstehen ist.[2] Der erhobene Kopf des Matthäus und die Richtung seines Blickes verrät, dass seine Aufmerksamkeit zwischen diesem Pergamentblatt und dem Buche geteilt ist. Sein Antlitz zeigt milde Züge, von weissgrauem Haar und rundlichem Vollbart umrahmt. Dem Charakter

---

[1] Die Darstellungsweise entspricht dem dritten traditionellen Schema bei Strzygowski, a. a. O., S. 69.

[2] In der kunstgeschichtlichen Litteratur scheint dieser Umstand merkwürdiger Weise noch keine Beachtung, geschweige denn eine Erklärung gefunden zu haben.

des Evangelisten entsprechend liegt auf ihm ein Hauch von Sanftmut und Ruhe. Die Farbe des Gewandes ist nicht mehr ganz sicher zu bestimmen. Es erscheint jetzt grau und mit Weiss gelichtet, war aber zweifellos farbig abgetönt, und zwar das Untergewand, das nur auf der Brust und an der r. Schulter mit einem kurzen Aermel, über den ein goldner Clavus herabläuft, frei bleibt, vielleicht mit Blau, der die übrige Gestalt verhüllende Mantel mit Rosa oder Rot. Das Kissen, auf dem der Evangelist sitzt, zeigt unten einen breiten roten Streifen.

Im gegenüberliegenden Zwickel der westlichen Schmalseite des Gewölbes sitzt Markus in gleicher Bekleidung (das Untergewand mit langem weiten Aermel blau, der Mantel violettrosa abgetönt) mit ganz entsprechender Fussstellung, aber abweichender Haltung der Arme da, ein dunkel- und schlichthaariger Mann mit rundem Vollbart. Auf seinem Schosse liegt das aufgeschlagene Buch und auf diesem ruht die Rechte, welche die (rote) Feder hält, während die an das Kinn fassende Linke sich auf den Rand des Buches stützt. Das offene Antlitz blickt mit sinnendem Ausdruck geradeaus auf den Beschauer. Sitz und Kissen sind die gleichen (letzteres blau getönt mit Goldstreifen), die Goldfläche des Schemels ist ungemustert, und dem Schrein fehlt der Aufsatz. Aber das lang herabhängende Blatt mit der ungriechischen Schrift liegt trotzdem auf demselben. Die ganze Auffassung entspricht bei Markus genau einem traditionellen Schema.[1] Auch den Kopftypus finden wir sogar in der Monumentalmalerei ganz ähnlich wieder, einmal in der Kiewer Sophieenkathedrale und vor allem in der Nea Moni auf Chios, in denen sich zufälligerweise beidemal nur die Darstellung dieses Evangelisten fast vollständig erhalten hat.[2] Sein Charakter wird vorzugsweise durch die Form des Bartes und den Haarwuchs bestimmt, durch den die Mittelstirn niedriger erscheint als die Schläfen. Das Bild der Koimesiskirche unterscheidet sich aber namentlich von dem der Nea Moni dadurch, dass die ganze Erscheinung edler aufgefasst ist. Während Markus dort etwas Grobes und Herbes an sich hat, sind in unserem Mosaik seine Züge feiner, Haar und Bart geschmeidiger und weicher wiedergegeben.

---

[1] Dem zweiten bei Strzygowski, a. a. O., S. 70.

[2] Beide Darstellungen sind mir aus eigner Anschauung bekannt und die letztere auch in photogr. Aufnahme zugänglich; vgl. Ainalow u. Redin, die Kiewer Sophieenkath., S. 45 ff u. Atlas, Taf. X, 17. M. hält hier in der erhobenen Rechten die Feder, in der Linken das aufgerollte Blatt. In der Nea Moni ruht die Linke auf dem Buche, während die Rechte im Anredegestus vorgestreckt ist.

Im nächsten Gewölbzwickel folgt Lukas, der mit geneigtem Haupt in vorgebeugter Haltung (auf einem bis auf einen Rest des grauen (?) Kissens zerstörten Sessel von zweifellos gleicher Beschaffenheit) dasitzt, das l. Bein (auf dem ebenfalls fast gänzlich zerstörten Schemel) weit vorschiebend, während er das r. mit gebogenem Knie stark angezogen hat. Auf diesem liegt ein viereckiges Pergamentblatt, das er mit der Linken zwischen Zeige- und Mittelfinger festhält und auf dem er mit roter Feder soeben die zweite Zeile zu schreiben beginnt. Die erste weist, auch auf der Lichtdrucktafel deutlich lesbar, die Anfangsbuchstaben des Wortes ΕΠΕΙ (δήπερ), mit denen sein Evangelium beginnt, und davor ein Kreuz auf. Seine weitärmelige Tunika ist wieder blau getönt, der Mantel der den Unterkörper und Rücken umhüllt und über den r. Arm geworfen ist, grau (vielleicht weiss). Statt des langen Blattes liegt auf seinem ebenfalls aufsatzlosen Pultschrein ein Buch von blauem Schnitt mit goldenem Deckel, den drei rote und (l. u. und r. o.) zwei grüne Sterne zieren, jedenfalls ein Evangelium. Soll es zur Veranschaulichung dessen dienen, was Lukas I, 1 ausgesprochen wird? Dann wäre seine schriftstellerische Thätigkeit verschieden von derjenigen der beiden ersten Evangelisten gedacht. Dass er schreibend dargestellt ist, entspricht im übrigen einer nur selten durchbrochenen Regel.[1] Auch sein Kopftypus unterliegt den geringsten Schwankungen und zeigt im vorliegenden Falle den Charakter mit Betonung der asketischen und künstlerisch veranlagten Natur besonders scharf ausgeprägt. Es ist ein hohlwangiges Gesicht mit vorstehenden Backenknochen und leicht gekrümmter Nase, mit krauslockigem, vollem, aber kurzem rotblonden Haar und spärlichem kleinen Kinnbart. Die Glatze, bei Lukas so ziemlich der einzige wechselnde Zug, fehlt in unserer Darstellung.

Johannes, der den gegenüberliegenden Gewölbzwickel (r. vom B.) neben dem Brustbilde Christi einnimmt, ist eine besonders ausdrucksvolle Gestalt. Von allen vier Evangelisten ist er allein durch den geflochtenen Lehnstuhl (bestehend aus grauen, schräg verlaufenden roten und goldenen Streifen) ausgezeichnet, auf dem er in würdevoll zurückgelehnter Haltung dasitzt, den l. Fuss auf dem Schemel (Trittfläche golden, mit weissen Kreuzchen gemustert) vorschiebend und den zurückgezogenen r. mit der Spitze aufstellend. Seine Rechte mit der Feder (rot konturiert) ruht am Knie, die Linke weist mit ausge-

---

[1] Strzygowski, a. a. O., S. 71; zu seiner Charakteristik vgl. Kondakow, Byz. Emails u. s. w., S. 278.

strecktem Zeigefinger nach unten. Die Gestalt ist fast ganz in den Mantel eingehüllt, der über beide Schultern und Arme herabfällt und unter dem linken mit einem Bausch durchgezogen ist, sodass er den (grauen ?) Chiton nur vor der Brust unbedeckt lässt. Er ist von grünlich grauer Färbung und mit Weiss gelichtet, wie es scheint, aber auch mit Rosa abgetönt (z. B. an der l. Schulter und am Knie). An den Füssen trägt Johannes wie die anderen Evangelisten (so weit sie nicht bei diesen zerstört sind) Sandalen mit schwarzen Riemen. Bei ihm ist auch die nach oben zu gelichtete grüne Bodenfläche zum grössten Teil erhalten. Auf dem Pultschrein, der denselben pyramidalen und allem Anschein nach mit einer walzenartigen Vorrichtung zum Aufrollen eines Pergamentblattes versehenen Aufsatz trägt wie der des Matthäus, liegt neben dem Schreibgerät (Tintenfass und dem schon bei Matthäus bemerkten rundlichen Gegenstand) das aufgeschlagene Buch und ein goldenes Kreuz. Das Buch zeigt goldenen Schnitt, rote Schnüre und blaue Schrift, die sich nicht klar entziffern lässt. Doch giebt diese zweifellos wieder den Anfang des Evangeliums Johannis wieder, was uns den tieferen Sinn der Darstellung erschliesst. Die Handbewegung und der auf den Beschauer gerichtete ernste Blick sind nicht misszuverstehen. Durch diese Gebärde sondert sich das Bild des Evangelisten von der für ihn herkömmlichen Darstellungsweise ab,[1] von der es nur die zurückgelehnte Haltung bewahrt. Johannes hat seine Arbeit vollendet und weist den Eintretenden auf diejenige hin, durch die «das Wort Fleisch ward», Christus als Erlöser in die Welt eintrat. Der durchgehende Zusammenhang der Komposition tritt dadurch deutlich hervor, und die Gottesmutter rückt als die Fürbitterin in ihren geistigen Mittelpunkt. Dadurch verschiebt sich hier der Accent innerhalb der ganzen Komposition, während in anderen Fällen wie Hosios Lukas oder in der Nea Moni (s. o.) Maria in gleicher Bedeutung als Orans neben dem eigentlichen Mittler, dem fleischgewordenen Logos (Emanuel), zurücktritt.

So erklärt sich auch die Hinzufügung der Bilder Joachims und Annas in den beiden aus dem Goldgrund des Gewölbes über den Scheiteln der Gurtbogen ausgesparten Rundfeldern. Zwei Denkmäler[2]

---

[1] Strzygowski, a. a. O., S. 71. Darnach erhebt er die Rechte mit der Feder zum Kinn oder schreibt, während die Linke auf der Armlehne ruht, was Strzygowski, Byz. Zeitschr. I, S. 340 irrtümlicherweise auch für Nicäa angiebt.

[2] Redin, Journal des Ministeriums der Volksaufklär. 1891, Dez., S. 312 (russ.). Die Darstellungen sind mir einerseits aus den Aquarellkopieen im Moskauer historischen Museum, andrerseits aus eigner Anschauung bekannt.

des XI. und XII. Jahrhunderts bieten dazu Parallelen. In der Nea Moni auf Chios finden wir die Eltern der Gottesmutter zu den Seiten der Portallunette über der Königsthür in den Zwickeln unter dem kleinen Kuppelgewölbe, das die Mitte des Innennarthex bedeckt. Durch stärkere architektonische Gliederung des Gewölbes ist diese dort in ihrer centralen Bedeutung neben dem ehemals von dem Brustbild des Heilandes (Pantokrator?) eingenommenen Bogenfelde mehr hervorgehoben als in Nicäa und ihrerseits mit der Halbfigur der betenden Theotokos geschmückt. In der Kirche zu Neredizy bei Nowgorod finden wir Joachim und Anna sogar am Zwickelgewölbe der Hauptkuppel über der Mitte der seitlichen Kuppelbogen, ein Platz, der ihnen wohl im Hinblick auf die den Raum beherrschende Gestalt der Platytera in der Apsis eingeräumt ist. Beide Bilder sind in der Koimesiskirche erheblich beschädigt, aber nicht in dem Masse, dass sich über ihren Charakter nicht urteilen liesse. Anna hat wie in den o. a. anderen Denkmälern einen von dem allgemeinen Ideal der weiblichen Heiligen nicht verschiedenen jugendlichen Kopftypus [1] und das ihnen allen mit Maria gemeinsame Maphorion. Joachim dagegen ist in unserem Mosaik in bestimmterer Charakteristik als sonst als ein älterer Mann mit rundem ergrautem Vollbart dargestellt, dessen Antlitz die eingefallenen Wangen wieder jenen asketischen Zug verleihen. [2] Die Rechte scheint vor der Brust erhoben. Die Tracht ist die gewöhnliche. Innerhalb der kreisrunden Umrahmung, welche auch hier die eigentlichen Nimben ersetzt, sind die Namensbeischriften nicht vollständig, aber doch leicht herstellbar erhalten.

Nach den vorangehenden Einzelbeobachtungen kann unser zusammenfassendes Urteil, wie zu erwarten stand, nur dahin ausfallen, dass die Narthexmosaiken ihrem ikonographischen wie stilistischen Charakter nach insgesamt der Auffassung der jüngeren byzantinischen Kunst entsprechen. Sie stehen den besten Schöpfungen der Monumentalmalerei des XI. Jahrhunderts im Katholikon von Hosios Lukas nicht nach. [3] Ein so grossartiger Kopf wie der des Täufers weist auf die Nachwirkung der Kunsttradition der Höhezeit des X. Jahrhunderts

---

[1] Entgegen der Vorschrift des Malerbuchs Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων. ἐν Ἀθήναις, 1885, S. 94, § 134: ἡ δικαία Ἄννα ἡ μήτηρ τῆς Θεοτόκου γραῦς.

[2] Die Darstellung stimmt mit der Vorschrift des Malerbuches a. a. O., S. 93, § 133: ὁ δίκαιος Ἰωακεὶμ ὁ πατὴρ τῆς Θεοτόκου μιξαιπόλιος στρογγυλογενής überein, während das Bild der Nea Moni einen spitzbärtigen Mann zeigt und die übrigen mir bekannten Beispiele ihn als Greis wiedergeben; vgl. z. B. die Emails bei Pasini, Il Tesoro di S. Marco, t. IX.

[3] Noch günstiger urteilt über sie Diehl, Byz. Zeitschr. I, p. 85.

hin. Und die Evangelisten stellen das schönste Beispiel dieses Typus in der Mosaikmalerei dieser Epoche dar. Sie muten uns an wie die vollkommenste Uebersetzung jener Titelminiaturen der gleichzeitigen Evangelienhandschriften in den monumentalen Stil, in denen die Charakteristik der Köpfe nicht selten eine so hohe Kraft und Feinheit gewinnt. Wie wenig sich der Künstler noch durch den Typus gebunden fühlte, beweist die völlig eigenartige Abweichung, die er bei der Handbewegung des Johannes gewagt hat. Ueber die schon oben verglichenen vereinzelt erhaltenen Evangelistendarstellungen der Nea Moni auf Chios und der Kiewer Sophieenkathedrale behaupten die Mosaikbilder der Koimesiskirche eine bedeutende Ueberlegenheit der stilistischen Behandlung. Sie haben vor ihnen eine freiere und lebendigere Bewegung voraus, wie sie andrerseits fern sind von der Härte der Zeichnung und Modellierung, welche diese Denkmäler kennzeichnet, und eine viel malerischere Gesamthaltung besitzen. Das gilt besonders von den Gewändern, die eine ebenso breite als weiche Faltengebung zeigen. Die Schatten und die gelichteten Teile sind an ihnen möglichst in grossen, zusammenhängenden Plänen in kräftigem Gegensatze verteilt, wenngleich ohne die notwendige Abstufung vermissen zu lassen, wodurch die Plastik der Gestalten gesteigert wird. So erscheinen unsere Mosaiken in jeder Hinsicht als eine Frucht des völlig ausgereiften, aber noch von schablonenhafter Erstarrung, wie sie sich schon in Chios, Kiew und selbst in Daphni fühlbar zu machen beginnt, weit entfernten jüngeren byzantinischen Stils. Dass sie aber nicht mehr dem X. Jahrhundert angehören, dafür spricht der fast sämtlichen männlichen Typen verliehene asketische Zug, der sich auch in den Miniaturen vom XI. Jahrhundert an beobachten lässt. Man darf freilich nicht mit unbedingter Sicherheit behaupten, dass die Kunst der Blütezeit völlig frei war von dem Einfluss mönchischer Anschauung, da uns kein einziges Denkmal der kirchlichen Malerei des X. Jahrhunderts erhalten ist. Der Freude an formaler Schönheit hat sie aber ihr Recht verschafft, und an solcher sind die Narthexmosaiken der Koimesiskirche denen des Altarraums unstreitig überlegen.

3. Die Mosaiktechnik.

Die koloristische Wirkung der Narthexmosaiken ist bedingt durch ihre technische Zusammensetzung, die ein weiteres Kriterium für die Beurteilung ihres Verhältnisses zu denen des Altarraums und ihres allgemeinen stilistischen Charakters bildet. Obwohl die jahrhunderte-

lange Verräucherung namentlich am Gewölbe umfängliche Teile der Gestalten allen Reinigungsversuchen zum Trotz in farblosem Grau erscheinen lässt, ist aus der ganzen Summe der Einzelheiten, welche sich der Beobachtung darbieten, das Wesentliche der Technik noch sicher zu erkennen. Und diese steht durchaus auf der Stufe der Mosaikmalerei des XI. Jahrhunderts.[1] Die lebhaftere Färbung, welche die grösseren Brustbilder Christi, des Täufers und vor allem der Gottesmutter vor den Evangelisten auszeichnet, erklärt sich nicht etwa aus ihrer verhältnismässig geringeren Verdorbenheit, vielmehr ist derselbe Unterschied auch in anderen Denkmälern dieser Zeit zu bemerken, so z. B. in Kiew,[2] in der Nea Moni auf Chios u. a. m. In erster Linie betrifft diese Verschiedenheit die Farbengebung der Gewänder. So schimmert das Gewand Marias in tiefem, sattem Blau, das zur Bezeichnung der Faltenzüge mit Schwarz, zur Wiedergabe der Uebergänge vom Schatten zu den belichteten Stellen mit Dunkel- und der letzteren selbst mit Hellgrau durchsetzt ist. Auch in den Gewändern Christi und des Vorläufers herrscht der farbige durch helles Grau gelichtete Lokalton vor, ohne jedoch eine so tiefe Sättigung zu erreichen. Charakteristisch ist vor allem die Behandlung der Mäntel und Tuniken der Evangelisten durch ihre überaus zarte Tönung, die durch eine nur sehr sparsame Hinzufügung farbiger Glaswürfel zu dem dunkelgrauen Grundton in den beschatteten Teilen erzielt wird, während die Lichter wieder in hellem Grau (oder Weiss) gegeben sind, ein Verfahren, das in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts für vollgestaltige Darstellungen in dem gewöhnlichen mittleren Massstabe beliebt ist. Erst in jüngeren Mosaiken wird auch bei solchen die Farbengebung der Gewänder eine lebhaftere.[3]

Im Inkarnat nehmen die Farbentöne gleichfalls an Zahl und Mannigfaltigkeit im geraden Verhältnis mit dem Massstabe zu, sodass der farbigste Eindruck wieder durch das Bild der Gottesmutter hervorgerufen wird. Im Lunettenmosaik über der Königsthür wird schon im Anfang des XI. Jahrhunderts geradezu eine gemäldeartige Wirkung angestrebt, wie das Brustbild des Pantokrator im Narthex von Hosios Lukas beweist, bei dem die Abtönung mit einer noch weit reicheren Farbenskala durchgeführt ist. Die Hauptmittel aber, mit denen der

---

[1] Vgl. die Ausführungen Millets, a. a. O., p. 165 über die technische Behandlung der Mosaiken in Daphni.

[2] Vgl. Ainalow u. Redin, Alte K. Denkm. von Kiew, S. 25.

[3] So z. B. an den Prophetengestalten in der Kuppel der Fethije-djami (Pammakariste) und besonders in den Mosaiken der Kachrije-djami.

Künstler arbeitet, sind auch bei den Halbfiguren und vollgestaltigen Darstellungen unseres Mosaiks dieselben wie in dem Hauptbilde. Der schwarze Kontur dient dazu, die Gestalten mit Ausnahme der nackten Teile vom Goldgrunde zu lösen. Er umrahmt auch Gesicht und Hals, wo sie sich von den Haaren oder vom Gewande abheben, so z. B. bei Christus und dem Täufer und bei Maria, bei der er ausnahmsweise auch die Hand vom Gelenk bis zur Spitze des kleinen Fingers hinauf begrenzt. Innerhalb des Antlitzes ist er auf die Brauen und Oberlidränder beschränkt. Hier wird er für alle übrigen schärferen Grenzlinien durch roten Kontur ersetzt, so vor allem für das Profil oder die Schattenseite der Nase, — bei den drei eben erwähnten Brustbildern also für die l. (vom B.), — für die Nasenspitze und -flügel, ferner für die Innenzeichnung des Ohres und die Lippen, bei Maria ausserdem noch für den Umriss des Kinnes und die Oberlidfalte, endlich durchgehends für die Umrisslinien der Hände und wenigstens für die obere Begrenzung der Füsse. Neben dem äussersten Kontur läuft an nackten Teilen öfters eine helle Reflexlinie her, die dem Gliede Rundung verleiht, so z. B. am rechten Arm des Matthäus, am Nacken des Markus u. a. m. Dazu ist augenscheinlich derselbe hellrosa Ton verwandt, der die eigentliche Flächenfüllung an Gesicht, Händen und Füssen herstellt. Er spielt ins gelbliche, ist aber durchaus verschieden von dem reinen Gelb der Halbschatten in den Altarmosaiken. Ueberhaupt ist von den Reflexen nicht so ausgedehnter Gebrauch gemacht wie in diesen. Die dunkleren Fleisch- und die Schattentöne erscheinen jetzt bei den Evangelisten und den Eltern der Jungfrau, ja selbst beim Täufer ziemlich gleichmässig grau, so dass die feineren Unterschiede kaum irgendwo genauer festzustellen sind. Dagegen lässt sich das Inkarnat beim Christusbilde und bei der Theotokos noch in alle seine einzelnen Bestandteile zerlegen und offenbart schon beim ersteren eine fein berechnete malerische Zusammensetzung, während die der kleineren Darstellungen jedenfalls eine einfachere war. Beim Heiland und bei der Gottesmutter kommt zunächst für die Innenzeichnung noch ein dritter, dunkelgrauer Kontur zur Verwendung, um eine weichere Begrenzung der Formen auszudrücken. Durch ihn wird in beiden Fällen (und wohl auch in den übrigen Darstellungen) der Rand des Unterlids bezeichnet und der Nasenrücken gegen die voll belichtete Seite des Antlitzes abgegrenzt. Doch ist dieser bei Christus fast in seiner ganzen Breite in diesem Ton gehalten und ebenso auch der an den roten Nasenkontur (l. vom B.) sich anschliessende Schatten. Eine dunkelgraue Linie deutet

ausserdem die Höhlung der l. Wange (r. vom B.) an, und zwei solche durchziehen den Hals auf derselben Seite von der Halsgrube aufwärts. An sie schliesst sich ein lebhafteres Rosa an, das auch für die Wangenflecke und das Ohr gebraucht ist. Die Schatten auf der r. Halsseite (l. vom B.) und auf der Stirn sind in zwei grauen Tönen ausgeführt, von denen der dunklere ins Grünliche hinüberspielt und nicht mit dem o. e. identisch zu sein scheint. Alle übrig bleibenden Flächen füllt das helle Rosa, die eigentlichen Lichter aber sind mit reinem Weiss gegeben, nämlich auf dem Kinn, der Unterlippe, der Nasenspitze und dem Ohrläppchen, ebenso auch der Augapfel. Die Pupille ist wie überall durch einen grösseren schwarzen Würfel hergestellt, und solche sind auch in die Mundwinkel eingelassen.

Noch reicher sind die bei dem Mosaik der Gottesmutter zur Anwendung gebrachten Mittel der malerischen Abtönung. Dunkelgraue Linien dienen hier auch zur Bezeichnung der Falten am Halse, der Einsattelung der Nase, der Schatten unter den unteren Augenlidern und über dem Kinn sowie in mehreren Streifen für den der Nase und r. Wange bis zum Kinn (l. vom B.). Aber auch an den Händen ist der dunkelgraue Kontur für die Begrenzung des Daumenballens und der inneren Handfläche gegen den Fingeransatz und für eine dazwischenliegende Furche gebraucht. Dazu gesellt sich ein etwas lichterer ausgesprochen grünlicher Ton zu beiden Seiten des grauen Nasenkonturs, zwischen dem roten Kontur und dem grauen Schatten des Kinnes, zwischen dem Rande und Schatten des Unterlids, auf beiden Seiten des weissen Lichtstreifens der l. Wange (r. vom B.) in den Schatten des Halses und zur Bezeichnung der oberen Furche der Handfläche. Stellenweise giebt er also den Reflex wieder. Für die Halbschatten ist ausserdem wieder helles Grau, so z. B. am Halse und an den Wangen beigemischt. Das dunklere Rosa finden wir auf den letzteren und am Daumenballen, das hellere wieder als Füllung an Gesicht und Händen und Weiss wieder in Gestalt eines Lichtstreifens auch an diesen unter dem Fingeransatz, wie es auch am Augapfel die dunkelgraue Iris umgiebt. In dem roten Rand der Oberlippe sind zur feineren Hervorhebung der Zeichnung des Mundes um die Mitte ein paar schwarze Würfel verteilt. Alles in allem ist unbeschadet der ruhigen Flächenwirkung ein bedeutender Grad koloristischer Modellierung erreicht. Die Verwendung grünlicher Töne steht dabei ausser Zweifel, wenigstens bei der Panagia. Doch lässt sich daraus ein chronologisches Kriterium nicht ableiten, da sie uns schon an dem Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki begegnen,

Wenn sie in den Mosaiken um Mitte des XI. Jahrhunderts mitunter fehlen,[1] so mag das auf wechselnder technischer Behandlung beruhen. Doch dürfte der Fall an einem in grösserem Massstabe gehaltenen Werke selten nachzuweisen sein, bei kleineren Verhältnissen hingegen ist darin wohl nur eine beabsichtigte Vereinfachung der Farbengebung zu sehen. Das Haar setzt sich in den Narthexmosaiken der Koimesiskirche aus gelblichen und braunen Tönen mit schwarzer Konturierung zusammen, die ihm je nach der stärkeren Beimischung des ersteren oder des zweiten bald eine blonde Färbung wie bei Christus, bald eine mehr braune wie beim Täufer geben. Das graue und weisse Haar ist bei den einzelnen Evangelisten und dem Brustbild Joachims aus Grau von verschiedener Tiefe und Weiss in individuell abgestuftem Mischungsverhältnis zusammengesetzt, dem durch Zufügung gelblicher (bei Matthäus) oder grünlicher Würfel (bei Johannes) noch mehr Abwechslung verliehen wird.

Vergleichen wir diese gesamte Mosaiktechnik mit der technischen Behandlung der Altarmosaiken (s. S. 292), so tritt auch hier eine beträchtliche Verschiedenheit hervor. Es fehlt zwar nicht an gewissen Uebereinstimmungen, aber diese sind ganz allgemeiner Art und würden sich bei der Gegenüberstellung noch viel weiter auseinanderliegender Arbeiten der byzantinischen Kunst ebenfalls ergeben, wie die ungefähr gleichartige Verwendung des schwarzen Konturs und eines helleren und dunkleren rosa Tones für das Inkarnat hier und dort. Die ausgedehntere Benutzung des roten Konturs (auch für die Nase und Gesichtsfalten) einerseits, das Fehlen der gelben Reflexe andrerseits, endlich die Verwendung grünlicher Töne in den Narthexmosaiken bilden dagegen wesentlich unterscheidende Merkmale. Ueberhaupt ist ihre ganze Technik eine feinere und in der Anwendung der Mittel freiere und mannigfaltigere und beruht sichtlich auf einer zu grosser Vollkommenheit ausgebildeten koloristischen Formanschauung.

* * *

Auf eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Untersuchung darf ich verzichten, da hier nur zu wiederholen wäre, was bereits in den allgemeinen Schlussfolgerungen an verschiedenen Stellen gesagt ist.[2]

---

[1] So z. B. in der Nea Moni auf Chios sogar an den in grossem Massstabe gehaltenen Halbfiguren der Erzengel in den Seitenapsiden.

[2] Vgl. S. 11, 151—156, 193, 197 ff, 274 ff, 297—300, 303 ff, 320 ff.

REGISTER.

BERICHTIGUNGEN.

Es ist zu lesen:

Seite	3	Zeile	10	bietet als statt bietet solche als».
»	5	»	2	ΕΠΙΣΤΑΤΗΣΑ statt ΕΗΙΣΤΑΤΗΣΑ.
»	5	»	19	παρὰ statt παρά.
»	8	»	2	Νικήφορος statt Νιχηφόρος.
»	44[2]	»	1	Ἑστία statt Ἑστί'α.
»	49[3]	»	14	Ismid statt Ismed.
»	127[6]	»	1	Theotokos- statt Theotos.
»	137[2]	»	2	Dukas statt Ducas.
»	156	»	1	Leo V statt Leo IV.
»	159	»	8	während es statt während sie.
»	161	»	13	zweite vor statt zweite von.
»	162[1]	»	1	er war statt sie waren.
»	168	»	21	umgebende statt umgehende.
»	190	»	24	erhaltenes statt erhabenes.
»	192[4]	»	6	hatte in statt hatt ein.
»	198[2]	»	3	Charistikarier- statt Charustikarier.
»	209[5]	»	2	Dieses statt Diese.
»	230	»	26	ὑπόβαθρος statt ὑπάβαθρος.
»	233[5]	»	2	streng statt steng.
»	236[1]	»	4	neun statt neue.
»	237	»	23	Stelle statt Selle.
»	253[8]	»	8	n. 9 statt u. 9.
»	255[2]	»	10	-enkolpion statt -enkolpien.
»	263[2]	»	2	geäusserte statt geäusserten.
»	265	»	24	Münze des statt Münze der.
»	272[5]	»	3	κεκοινωνηκε statt κεκωνιονηκε.
»	278	»	32	Wiederherstellung statt Wiederholung.
»	301	»	15	πατρικιω statt παπρικιω.
»	303	»	16	60-ger statt 90-ger.
»	303[3]	»	2	καὶ statt και.
»	304	»	9	(s. S. 10[3]) statt (s. S. 103).
»	310[1]	»	2	pl. VI statt pl. XI.
»	310[3]	»	3	p. 44 statt p. 50.
»	311[2]	»	1	p. 47 statt pl. 47.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. Heft: *G. von Térey.* Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. ℳ 2. 50
2. Heft: *E. Meyer-Altona.* Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1789. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —
3. Heft: *R. Kautzsch.* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. ℳ 2. 50
4. Heft: *E. Polaczek.* Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —
5. Heft: *M. Zimmermann.* Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —
6. Heft: *W. Weisbach.* Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ. 5. —
7. Heft: *R. Kautzsch.* Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ. 4. —
8. Heft: *W. Weisbach.* Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —
9. Heft: *Arthur Haseloff.* Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —
10. Heft: *Artur Weese.* Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —
11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50
12. Heft: *Dr. Chr. Scherer.* Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —
13. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —
14. Heft: *Hermann Schweitzer.* Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
15. Heft: *Hans von der Gabelentz.* Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn.* Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —
17. Heft: *Arthur Lindner.* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. ℳ 4. —
18. Heft: *Willem Vogelsang.* Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —
19. Heft: *Berthold Haendcke.* Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —
20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —
21. Heft: *A. Peltzer.* Deutsche Mystik und deutsche Kunst. ℳ 8. —
22. Heft: *Eduard Toennies.* Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —
23. Heft: *Paul Weber.* Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —



1



2

Phototypie Scherer, Nabholz & Co., Moscou.



1



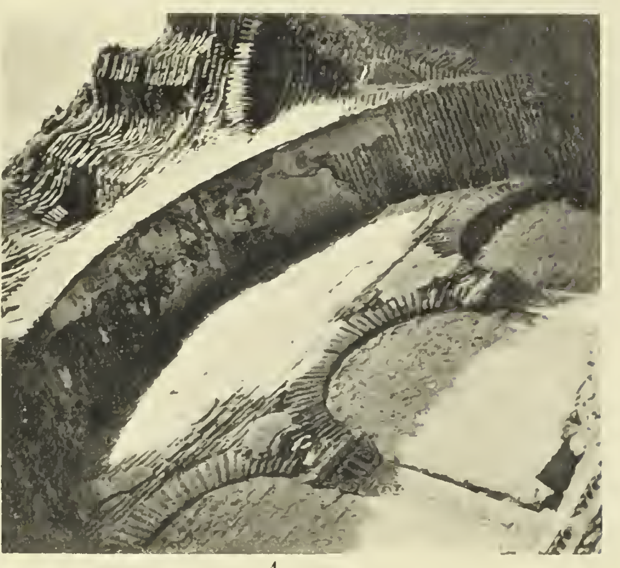
2

Phototypie Scherer, Nabholz & Co., Moscou.



Phototypie Scherer, Nabholz & Co., Moscou.

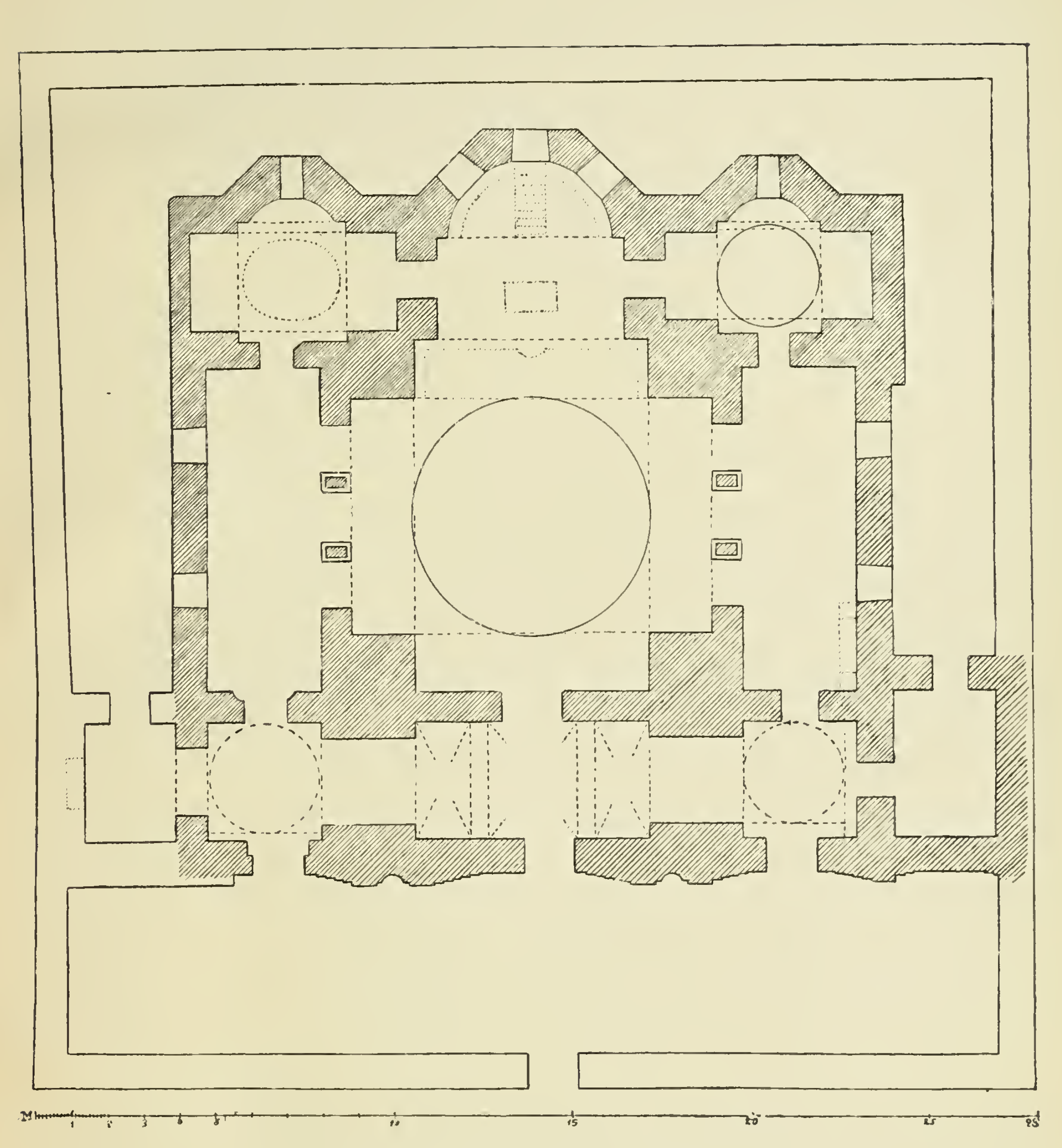

1


2


3

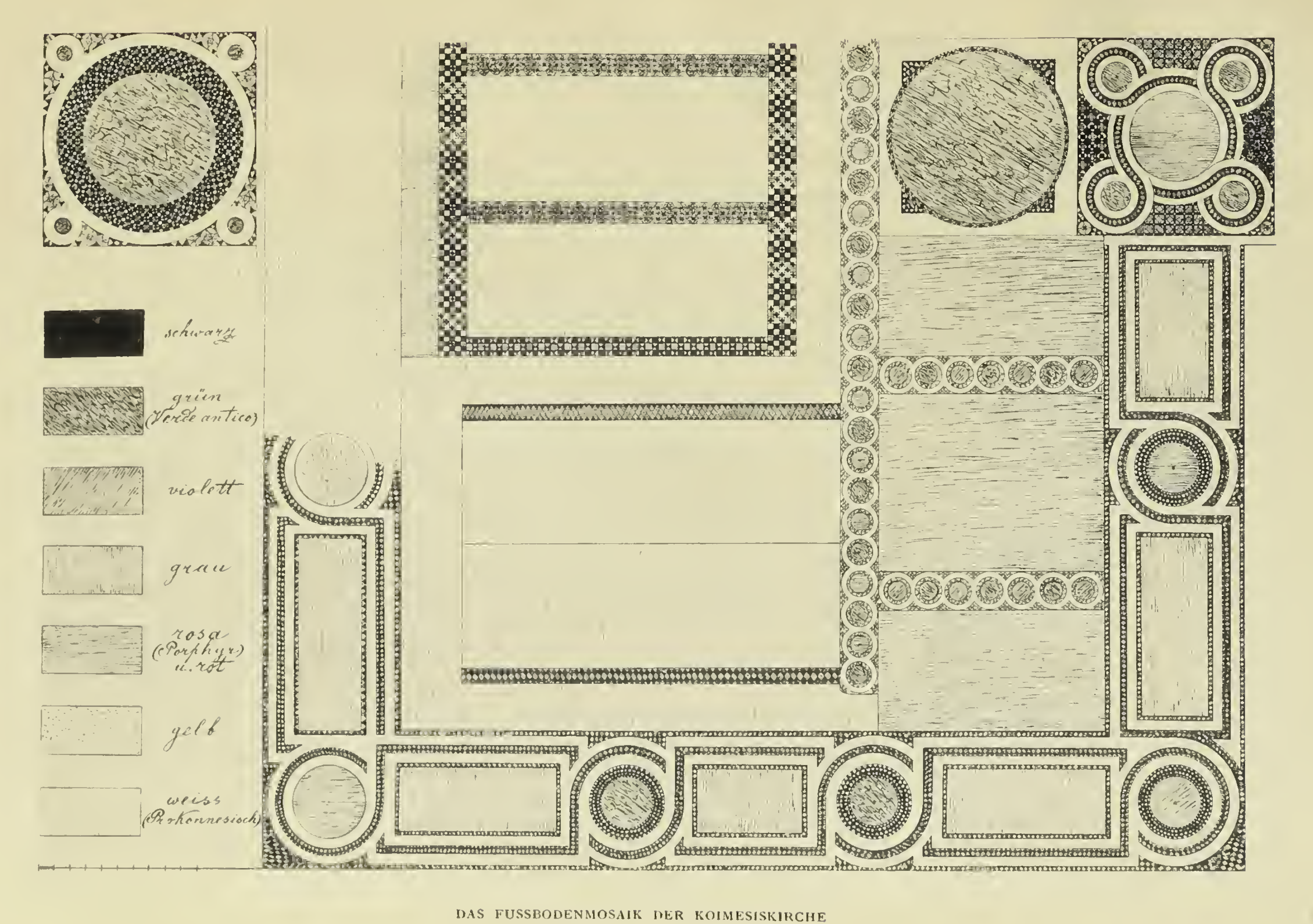

4

Phototypie Scherer, Nabholz & Co, Moscou.



PLAN DER KOIMESISKIRCHE IN NICÄA.
(MIT DER MODERNEN UMFRIEDIGUNG).

Bem. Die Ungleichheiten in den Massen der Nebenräume des Bema entsprechen dem heutigen Zustande.



DAS FUSSBODENMOSAIK DER KOIMESISKIRCHE
(Z. T. REKONSTRUIERT; S. S. 158 ff.)


Duke University Libraries
D02475832V



